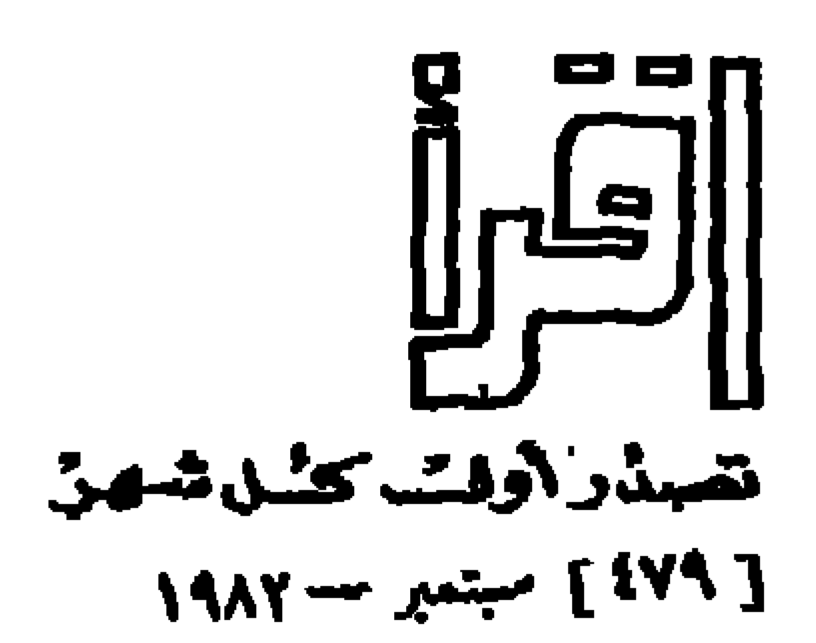


صلاح أبو سيف

فن كتابة السيناريو



تصدر أول كل شهر

[٤٧٩] سبتمبر — ١٩٨٢



صلاح أبو سيف

فن كتابة السيناريو



دار المعارف

تصميم الغلاف : شريفة ابو سيف

الناشر : دار المعارف — ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

إن الصور المتحركة باعتبارها أحد أشكال الفن مجهولة النسب . لم يكن ظهورها نتيجة للشعور بالرغبة الشديدة فى التعبير والتحقيق ، وهو ما توج ميلاد الفنون التصويرية الأخرى . فلم تخترع السينما لتسهيل تحقيق هذه الرغبة ، ولم يشعر فنان بأنه مضطر إلى اختراعها ليوصل للناس ما يشعر به من جمال فى نفسه . لقد أوجدها العلم قبل أوانها ، ودفعتها الانتهازية إلى العمل قبل أن تشب ويستقيم عودها .

وكانت ، برغم ارتباكها وتعثرها ، مخلوقًا صغيرًا مغريًا . ودفع لها كل شخص من جيبه قرشًا ، وسرعان ما أخذت الانتهازية تثرى من ورائها ، مما جعلها تؤمن بأن نجاح هذا الكائن الصغير من تدبيرها هى .

وعندما بدأ الطفل ينطق كلماته الأولى لم تسمح الانتهازية بتعليمه . فقالت له :

« تكلم كما أفعل أيها الصغير ، واذهب حيث تشاء ، وإذا قابلك أحد باحتقار فلا تتردد فى أن تذكر له ضخامة المبالغ التى أنفقتها عليك » . فكان طبيعيًّا أن ينمو الطفل وهو لا يشعر ، بل لا يكترث إلا لنفسه ، ولكن نفسه ، برغم ذلك ، كانت تنطوى على عزة خفية وإباء وطيد ، لم تستطع الانتهازية بغبائها أن تقضى عليه .

وبدأ إباء الطفل يظهر ملموسًا حين وصل إلى الاستديو السينمائى أول فنان ، ليمارس حقه فى المساهمة فى توجيه نمو الطفل . وبدأت الانتهازية بنظرة ثاقبة تلمس فائدة مجسدة فى شكل أرباح من المساهمة التى يقدمها القادم الجديد . وبدأت ، برغم ما وجدته من إحراج لغرورها ، تستخدم عددًا متزايدًا من الفنانين ليشتغل مع الحرفيين والفنيين الذين استلزم العلم وجودهم منذ البداية .

وبدأ الطفل يمشى ويتكلم وكأنه إنسان متحضر واستطاع فى بعض الأحيان أن يقول شيئًا خلابًا يستأهل أن يحفظ فى الذاكرة .

واليوم يوجد آلاف من الرجال والنساء الذين يشعرون بالمسئولية الملقاة عليهم ، يكرسون حياتهم لكى يجعلوا للسينما مبررًا غير الكسب المادى . وإن كان مايزال بين الذين يشرفون على الاستديوهات السينمائية من يمكن اعتبارهم نماذج للهاديين الأفظاظ ، الذين يخافون من الأفلام الناضجة ، كما يخاف كبار المستعمرين من التنوير السياسى . ولكن القوانين الطبيعية التى قضت بأن يتلاشى حيوان الدينصور من الوجود تعمل على إبعاد هؤلاء الأفظاظ لتحل محلهم سلطة أخرى تتميز بالذكاء والفطنة .

وهكذا بدأت السينما بخطوات بطيئة لكنها ثابتة . تأخذ مكانها المشرف بين الفنون الأخرى . فإذا تأخر الاعتراف بها كفن ، فإن ذلك يرجع إلى تعقد وسيلتها فى التعبير . فالكتابة للمسرح تعتبر سهلة إذا قورنت بالكتابة للسينما ، حقيقة إن

الكاتب المسرحى يجب أن تتوفر فيه الصنعة ولكن بمجرد أن ينهى مسرحيته سهل توصيلها للجمهور عن طريق الممثلين الأحياء . أما الكاتب السينمائى فهو ملزم بأن يفكر ويكتب بطريقة الكاميرا .

فالمسرح بشكل عام يعتمد ٩٠٪ من مراحله على الإنسان . أما المناظر والإضاءة والعناصر الآلية الأخرى فإنها ثانوية يمكن الاستغناء عنها نوعًا .

أما بالنسبة للسينما فالعكس هو الصحيح . ومن هنا تأخر ظهور الكاتب كسلطة موجهة فى كتابة الفيلم . وكلما ازداد فهمنا لإمكانيات الكاميرا وحدودها زادت سيطرة الكاتب . ولقد لمسنا زيادة فى عدد الكتاب الذين يشتغلون مخرجين ومنتجين سينمائيين . واتضح أنه كلما قل عدد الطباخين المهرة حسنت نتيجة ما يقدمونه .

إن ما يستطيع الكاتب أن يحققه بالفرص المتاحة له يتوقف بالطبع على مواهبه ونشاطه الذى يستخدمه فى هذه الوسيلة الفنية التى لا تحدها حدود . ولا ننسى أن تعقد الأجهزة التى توجد فى الاستديو مضافًا إلى القوانين الطبيعية التى تسيطر على ظهور العباقرة تصعب إنتاج أفلام من التى يمكن اعتبارها من الروائع .

وقد تعلم الكاتب السينمائى الماهر من التجربة ، أن قوانين السينما أساسية فى كتابة أى فيلم مستساغ ويجب أن يكون المؤلف السينمائى ملما باللغة السينمائية .

وهذا الكتاب هو أول كتاب باللغة العربية يبحث هذا الموضوع بدقة .

الفصل الأول

الشكل FORM

هل هناك قواعد ونظريات لكتابة السيناريو ؟ أو هل يمكن تدريس وتعليم فن كتابة السيناريو ؟

. . . قد يقول البعض إنهم توصلوا إلى كتابة كثير من السيناريوهات الناجحة دون أن يكونوا على علم كبير بنظريات الكتابة السينمائية . . وقد يقول البعض الآخر إن لكل كاتب ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها إلى القصة ، ولذلك لا يمكن إيجاد قاعدة عامة أو قانون شامل .

وبالرغم من أن لكل كاتب طريقة خاصة ومزاجًا فنيًا يعالج به قصته . ولكن ولا شك أن كل معالجة – إذا كانت سليمة – لابد وأن تخضع حتمًا لقواعد البناء الدرامى . ومن المسلم به أن كثيرًا من الكتاب المجربين الذين يتمتعون بخبرة طويلة فى

الكتابة يجعلون من أية نظرية عامة شيئًا عاديًّا . ولكن ذلك لا يعنى أن أعمالهم الفنية تخلو من جميع عناصر البناء الدرامى . فمن يريد تعلم لغة من اللغات عليه أن يتعلم قواعد النحو الخاصة بها . ومن يعرف هذه اللغة ويجيدها لا يتحدث بها إلا طبقًا لمقتضيات النحو حتى ولو لم يكن واعيًا بذلك .

فالقوانين الدرامية تشبه القوانين العلمية تماماً . وكل المشتغلين بالكيمياء يعلمون أن عناصر معينة فى ظروف معينة تسبب طريقًا معينًا . وليست القوانين الدرامية بأقل دقة وإحكامًا من القوانين العلمية وإن كانت القوانين الدرامية غير ظاهرة لأنها غير ملموسة كما نرى فى قوانين العلم .

ومهما كان التعرف على هذه القوانين الدرامية وخاصة فى السينما صعبًا غير ميسور ، فإن هذا لا يعنى أن هذه القوانين ليس لها وجود . وبمجرد أننا لا نعلم شيئًا عن أسباب مرض السل أو الملاريا فهذا لا يعنى أن هذه الأمراض غير موجودة . وقد يحتاج التعرف على أسباب هذه الأمراض وقتًا طويلاً . كما احتاجت الكيمياء وقتاً طويلاً كذلك حتى تم اكتشاف قوانينها وتم تنظيمها وجمعها ، ولم تكن هذه الاكتشافات ظاهرة من قبل فاحتاجت للوصول إليها إلى مجهود شاق وجهد عقلى .

وقوانين السينما ليست واضحة أيضًا . وهى تحتاج إلى عكس ما قد نظن . ويمكن القول أن قوانين السينما أصعب مئات المرات من قوانين المسرح ومع ذلك فقواعد المسرح تطلبت وقتًا طويلا حتى ظهرت وتبلورت .وقد قضى شعراء اليونان الدراميون كاسخيلوس وسوفوكليس وأريبدوس أحقابًا طويلة يدفعون بالمسرحية ويطورونها من شكلها البدائى كما ظهرت فى الجوقة إلى ذروتها العالية ، ولكن قواعد المسرحية لم تتضح وتتبلور إلا على يد أرسطو بعد مرور وقت طويل .

- وقد قفزت السينما قفزات عديدة منذ اختراعها على خلاف المسرح الذى تطور تطورًا بطيئًا .

وفى البداية كان بعض السينمائيين يهتزون حماسًا كلما ظهر كشف جديد يتصل بطبيعة هذا الفن الجديد . وقد أمكنهم أن يكشفوا إمكانية التعبير بعناصر التعبير السينمائى فى مثل الديكور والإكسسوار وغيرها . واكتشفوا المنظر الكبير Close up والمنظر المتحرك Travelling Shot ، ثم توصلوا بعد ذلك إلى إضافة الصوت إلى الفيلم فأصبح ناطقًا . ولكن أغلب هذه الاكتشافات كانت تتصل بالشكل السينمائى ، فى حين كانت طريقة الكتابة للسينما لا تحظى باهتمام أو تحديد أو اكتشاف ، ولم تكن القواعد الدرامية التى خلقها هذا الشكل الجديد قد أصبحت معروفة ودارجة بين المشتغلين بالسينما الذين لم يتوقفوا عن تجاربهم وأبحاثهم . ولهذا فالسينما لم تصل بعد إلى شكلها النهائى والأخير ، إنما لاتزال تتطور وتتقدم .

ولذلك كان من الصعب أن يصبح هذا الكتاب جمعًا لما تبلور من معلومات وتجارب عامة . فالكتاب الذى يعالج كتابة « المسرحية » لابد أن يجمع الحقائق التى تجمعت خلال مئات السنين عن الكتابة والتحليل المسرحى .

ولكن كتابًا يعالج السينما لابد أن يهتم بالبحث والكشف عن حقائق لم تكن موجودة من قبل . فإذا كان كتاب المسرح يبحث فى الماضى ، فإن كتاب السينما لا ينظر إلى الماضى ، بل يتطلع إلى المستقبل .

ولهذه الأسباب لا يمكن لأى كتاب عن السينما أن يتبع إلى نماذج أو قوالب مسلم بها من قبل . إنما المنهج الوحيد الذى يجب أن نتبعه هو المنهج العلمى التحليلى . ولنبدأ من الأساس ثم نتقدم بطريقة منتظمة خلال الموضوع كله . وعلينا أن نستبعد كل ما يتصل بالمصطلحات الدارجة ، أو الأفكار غير الشاملة . ولن نسلم بأية قاعدة حتى ولو كانت مستعملة استعمالا منتشرا منذ أمد بعيد . ولن نحاول أن نأخذ القواعد من التطبيق المعمول والمسلم به بل سنحاول أن نعرض كل قاعدة

ونستخلصها ونثبتها بعد ذلك .

بل إننا سنبتعد عن ترويج أية نظرية جمالية . فلسنا نهدف من هذا الكتاب أن نبين ماذا نكتب ، ولكن كيف نكتب ولن نعالج مضمون القصة إلا فى حدود علاقته بمقومات السينما . وكل محاولة توحى بنظريات فنية عامة مآلها الفشل لأنها لابد أن تكون آراء فنية فردية تتغير بتغير العهود بل وتثقل على حرية الكاتب وإبداعه الخلاق .

وقد كان الجميع يذهبون إلى أن السينما فن له إمكانيات لا تحد . فمن السهل أن تنتقل بالكاميرا إلى أى مكان ، وأن تنقل قضبان السكة الحديدية إلى الشاشة . وما أسهل كذلك أن تصور المواقع الحربية والسفن ومناجم الفحم . وأن تصنع أفلامًا قصيرة أو طويلة أو تقتبس الروايات المكتوبة والمسرحيات والقصص القصيرة والملاحم الكبرى والدراما . بل تستطيع أن تخرج أفلامًا مستمدة من لوحات الصور ومن قصائد الشعراء . تستطيع كل ذلك . ولكنك لا تعلم أن الفيلم لابد له من شكل خاص له قيود شديدة لابد من مراعاتها .

ولعل أول مهامنا أن نحطم هذا الوهم الكبير حول حرية السينما المطلقة . فلكل حرية قانون خاص تفرضه . والحرية لا توجد إلا إذا كانت هناك قيود تقبلها الإرادة .

وهذه الحرية التى تبدو للسينما لها مطالب قاطعة غالباً ما يتجاهلها الناس . وكثيراً ما يحاول البعض الخروج على مقتضياتها ولكن كثيراً ما يكون مآل ذلك الفشل .

الفصل الثاني

مسئولية السينما

تم فى القرن العشرين اختراع وسيلة جديدة لرواية القصة . هى السينما . فقد خلق شكل جديد من أشكال الفن حين نجحت التجربة فى جمع بعض القطع المعدنية الصغيرة وشرائط من السيلولويد وقطع من الزجاج على شكل عدسات وأمتار من السلك يسرى فيها تيار كهربائى وقدر لهذا الشكل الجديد من الفن أن يكون له سلطان كبير على طول الملايين من البشر .

فإذا قارنا نشأة السينما بنشأة الأشكال الأخرى من الفن وجدنا أنها نشأة خاصة فقد نشأت الفنون الأخرى بين النخبة الممتازة من الناس . فلم يمارسها ولم يتمتع بها إلا الأرستقراطيون ولم يصبح الفن متعة شعبية ولم ينزل إلى مستوى الناس إلا بعد مرور مئات السنين على نشأته .

أما السينما فقد نبعت من صالات التسلية البدائية فكان أول ميلادها فى القاعة

التى تجاور قاعة (النشان) ومشرب البيرة . وكان البهلوانيون والباعة الذين يسرحون بالصور الجنسية والحواة ومدربو الثعابين ولاعبو القوى يمارسون ألعابهم وحيلهم الخالدة بجوارها . فكان على السينما منذ مولدها أن تتغلب على عقبات كثيرة اعترضتها ، وكان عليها أن تحارب بكل قواها لكى تعيش .

ولقد تمكنت من أن تحقق أكثر من ضمان الحياة . ولعل نشأتها المتواضعة – إذ لا يوجد سبب آخر – جعلت الخاصة تتجاهلها فى أول أمرها ، فى حين كانت تضع يدها على الفنون الأخرى . ولكن سرعان ما استحال استمرار هذا التجاهل إذ أن ضحكات جمهورها أخذت ترتفع حتى ملأ رنينها أرجاء البلد . فأخذت السينما تكتسح ما يقف أمامها فى قوة الطوفان الجارف حتى صارت فى القرن العشرين الشكل المعاصر لرواية القصة .

واختفت بذلك المحاولات الأولى التى قامت دفاعًا عن السينما أو هجومًا عليها . بعد أن نجحت فى أن تغتصب مكانًا لها فى العالم . فكان نجاحها تصديقًا على حقها فى البقاء . وإن كان هذا النجاح ليس دليلا بالضرورة على استحقاقها له .

وقد تقبل العالم الحديث الاختراع الجديد بحماس وتفاؤل كبير ، وأخذ الناس ينظرون إلى السينما باعتبارها تطورًا ومنفعة ، وهم فى ذلك إنما يقدرون فوائدها الظاهرية من غير أن يخامرهم شك فيما قد يأتى من ورائها من مضار . ولكن لا يوجد فى طبيعة أى اختراع ما يبرر هذا الموقف المتفائل . فقد يزيد ضرر الاختراع الجديد على نفعه . ولهذا يجب ألا نتغاضى عما قد يكون فيه من صفات مخربة .

ولهذا أيضًا يجب علينا ألا نهون من أخطار السينما . فهذا الاختراع الجديد يؤخذ فى الغالب على أنه للتسلية والترفيه وتمضية للوقت . ولكن علاوة على كل ما سبق لا يقف عند هذا الحد .

فى عصور ما قبل التاريخ حين كان الإنسان يعيش فى قبيلته . اقتصرت معرفة

الإنسان على ما يتعلق بحياته الخاصة وحياة الرجال القلائل الذين يعيشون معه ، ولم تكن حياتهم تختلف عن حياته فى شىء . ثم أخذت نظرة الإنسان تتسع تدريجيًّا . وكثر تقابل أناس مختلفين عن بعضهم فى حياتهم . فكانوا يتشوقون إلى معرفة المزيد عن بعضهم ، وكانت هذه بداية ظهور القصة .

كان الإنسان الأول مستغرقًا بكليته فى حياته الخاصة ، راضيًا بها كل الرضا لأنه لا يعرف غيرها . فلما بدأت رواية القصة سمع عن أناس آخرين يحيون حياة أخرى ، بدت له فى بعض الأحيان أفضل من حياته ، وبدت له فى أحيان أخرى مختلفة عنها وكانت فى كلتا الحالتين مشوقةوانبعثت فى صدر الإنسان الرغبة فى أن يحيا حياة أخرى أو أن يمد حياته إلى آفاق واسعة فبدأ اهتمامه بسماع القصص يزداد وخالجته الرغبة فى أن يشارك الآخرين المختلفين فى حياتهم .

هذه هى العناصر التى أوجدت القصة وهى فى نفس الوقت الدوافع والأسباب الحالية لها . فالشباب الذى يتشوق إلى معلومات عن الحياة التى يجهلها ليسهل عليه أن يوجه ويكيف حياته يهتم بسماع القصص . والذين تخضع حياتهم لقيود العمل أو العجز الاقتصادى فتحد من نطاقها ، أو الذين يثقل حياتهم الملل ، يعتمدون على سماع القصة ليشاركوا حياة الآخرين ويزيدوا من ثراء حياتهم .

وفى السنوات العشرين الماضية تم ذلك عن طريق الوسيلة الجديدة لحكاية القصة ، عن طريق السينما فلو أن السينما كانت محدودة الانتشار لكان تأثيرها محدودًا ولنقصت أهميتها ولكن إقبال الملايين من الناس عليها يومًا بعد يوم يجعل تأثيرها على عقول الناس أبعد مما يصل إليه الظن . فالسينما تشترك فى تشكيل وصياغة أخلاق فئات عديدة من سكان هذه الأرض . وليس أدل على ذلك من أن ظهور ممثلة على الشاشة بتسريحة جديدة لشعرها يدفع الملايين من النساء إلى تقليدها فى جميع أنحاء العالم . كما نجدهن يسرعن إلى شراء أمثال الملابس التى تظهر بها الممثلات هذا

علاوة على ما يتشربه الناس من السينما من تأثيرات تستقر فى أعماق نفوسهم ولا تنكشف بسهولة .

قد يكون هذا التأثير نافعًا فيخفف الأشجان ويعوض عن مرارة الخيبة ويحل المشاكل ولكن الكثير منه شفاء له نكسات سيئة . فالموظف الصغير الذى يشاهد على الشاشة الفتى الفقير أنور وجدى يعرض حبه على ليلى مراد بنت الأغنياء يحاول أن يقلده ، فيكون بين مايراه على الشاشة وبين مايلاقيه فى تجاربه الحية من التناقض ما يحيره ، وهؤلاء الذين ضاعت آمالهم يحاولون أن ينسوا الملل الذى يثقل حياتهم فيفرون إلى السينما لرؤية مغامرات ألان ديلون ، ثم يعودون إلى أعمالهم وحياتهم المملة وقد ضاعف ضجرهم منها . وهؤلاء الذين يجدون متعة فى قصص النجاح اللامع التى تنتهى دائمًا بالنهاية السعيدة المطلوبة فهؤلاء لن يجدوا إلا الخيبة والفشل فى بحثهم عن هذه الأشياء فى حياتهم اليومية .

وهل يمكن أن ننتظر من فتى مراهق ألا يتأثر بالمغالطة فى الشخصيات والحقيقة التى تتكرر فى أفلام الدرجة الثانية . والواقع أن ملء رءوس النشء الجديد بالسخافات التى تزخر بها الأفلام من هذاالمستوى يعرض الشباب إلى خطر لا يقل عن خطر الروايات الجنسية والبوليسية التى يمنعها مكتب الرقابة . ويجب أن نتأكد من أنه لا يوجد شيء يمكن أن يصمد أمام قوة هذا التعليم الذى تمتصه عقول الناس عن طريق السينما . ولو قارنا عدد قراء الكتب أو عشاق المسرح بعدد رواد دور السينما لوجدنا الفرق بينهما كثيرًا . فالسينما هى المنبع الوحيد الذى يستمد منه شباب المدن ثقافتهم فى سنوات حياتهم الطويلة التى تلى تخرجهم من المدرسة وانقطاعهم عن الدروس والقراءة . لعل هذه الحقيقة تكشف أمام أعيننا القوة والسيطرة الهائلة التى أتاحها هذا الاختراع لمن يسيطر عليه .

يستطيع الإنسان أن يوجه هذه القوة الجديدة فى اتجاه مفيد أو آخر ضار

فالأفلام الانتهازية الاستغلالية التى تهدف إلى إرضاء الجمهور بأن تتجه إلى غرائزه المنحطة ، والأفلام التى أنتجت لترضى «المراهقين» أفلام ضارة ولاشك. ومن الناحية الأخرى نجد أننا جميعًا مهما كانت عقولنا معقدة نشعر بالأثر الطيب المنعش المشجع الذى يحدثه فى نفوسنا الفيلم الجيد.

من هنا تتضح لنا عظم المسئولية الملقاة على عاتق المشتغلين بالسينما . إنها مسئولية تجعلهم يعرضون عن السخافات والذوق الردىء وتشويه الحقائق والمعلومات الخاطئة . إنها مسئولية تجعلهم يأخذون عملهم مأخذ الجد ، ويجاهدون من أجل الكيف ، من أجل رفع مستواهم وهذا لا يتعارض فى شىء مع فكرتنا عن التسلية . فالتسلية متعددة الأنواع فبعضها قيم ، وبعضها لا تأثير له وبعضها هدام . ولا يستطيع أى مشتغل بالسينما أن يتهرب من مسئوليته بأن يقول إنى أنتج للتسلية وليس للتهذيب . فهناك أمران لا ثالث لها : إما التسلية أو التعليم . ومع هذا فالفيلم الذى قد يقصد به التسلية فقط قد يكون فى نفس الوقت مثقفًا جدًّا .

فلو أن الذوق الرفيع روعى عند صناعة الأفلام الهروبية أو أفلام التسلية المجردة ، لكان لها أجدى الأثر ، وذلك بدون أن نقصد من ورائها إلى تثقيف .

ومن الناحية الأخرى يمكننا أن نجعل الفيلم الجدى مسليا . ولقد قدر عظام الرجال أهمية التعليم العام فى الدول الديمقراطية ولكى يستطيع الناس أن يحكموا أنفسهم بأنفسهم حكمًا رشيدًا ولعل فى هذا ما يجعل المشتغلين فى إنتاج الأفلام يشعرون أنهم ملزمون بإنتاج أفلام جديدة .

سر النجاح

كلما فكر الكاتب الذى يكتب للسينما لأول مرة فى أن الكلمات التى يصوغها فى حجرته الصغيرة ستسمعها الملايين ، اهتزت نفسه من نشوة الفرح ، وأحس فى نفس الوقت بمسئوليته وجاهد أن تكون كتابته جيدة قدر استطاعته .

ولكن مجرد الرغبة فى كتابة فيلم جيد ليست بكافية . ولو كانت الكتابة الجيدة سهلة لزاد عدد الأفلام الجيدة . وليذكر الناصحون من الأصدقاء والنقاد (على السواء) وليذكر المتفرجون الذين يخرجون من دور السينما وفى نفوسهم شعور بخيبة الأمل ، أن كتابة فيلم جيد أمر أصعب مما يبدو من ظاهر الأمر. فمن ناحية توجد الصعوبات الكبيرة لأننا نبنى صناعة كاملة لاتعتمد على الآلة بل على الإنسان . ومن ناحية أخرى يوجد ذلك الجهاز الفنى المعقد الذى يسيطر من علٍ على إلهام الكتاب وأمزجة المخرجين ووعكات الممثلين . ومن ناحية ثالثة يوجد فرق كبير بين الرغبة فى الخلق الفنى عند الرسام أو الشاعر وبين الآلات المعقدة التى لا غنى عنها فى عملية صناعة الفيلم . لذلك يصعب جدًّا الإبقاء على جدة الإلهام الأول للفيلم والتغلب فى نفس الوقت على هذه العقبات الحرفية ولكن العقبة الكبرى تكمن فى أننا للآن لم نتفق جميعًا على ماهو الفيلم الجيد ؟ فالمنتج يعتبر الفيلم جيدًا إذا نجح أى إذا كسب مالاً كثيرًا . أما نقاد السينما فإنهم يقصرون تقديرهم على مافى الفيلم المنتَج من ميزات وصفات . أما الجمهور المتفرج فإنه كثيرًا مايفاجئ المنتجين والنقاد بحكمه الخاص على مايعتبره جيدًا أو رديئًا . بل لو فرضنا أننا أخذنا بتعريف المنتج للفيلم الناجح فإن ذلك لاينير الأمور أمامنا . فإنى لم أقابل منتجًا حتى الآن لم يعترف بأن أسباب نجاح الأفلام لاتزال سرًّا مغلقًا عليه وقد يستشهد فى ساعات ضعفه

بأرقام وحسابات ليبين لك أن فيلمًا رديئًا كسب مالاً كثيرًا فى الوقت الذى كان فيه فيلم آخر اعتبر جيدا يموت فى دور عرض مجاوزة . كما أنه يسلم بأن أفلامًا أخرى اعتبرت جيدة أيضًا لاقت نجاحًا فى دور عرض أخرى . وبالتالى يتضح أن سر نجاح فيلم ما لا يكمن فى الكلمة السطحية أنه جيد أو ردىء ولكنه يكمن فى الصياغة الداخلية للقصة . فقد تبدو قصة رديئة فى ظاهرها ولكنها تنطوى على ميزات داخلية تجعلها تنجح . . وقد تبدو قصة رائعة فى ظاهرها ولكنها تنطوى على نقائص داخلية تسبب فشلها .

الحقيقة أن رجال السينما يقضون حياتهم يشتغلون فى مواد يصعب عليهم السيطرة عليها أو التنبؤ بما ستصير إليه . إنه مركب نقص لا يمكن أن يوجد إلا فى هوليوود ، هذا الشك المتعلق بما سيكون عليه الفيلم ونوع الاستقبال الذى يحتمل أن يقابله به الجمهور وقد انقلب هذا النقص إلى خوف غريب ، خاصة لأن الفيلم الذى يتم عمله يقدم إلى جمهور كبير جدًا يشمل عدة ملايين من الناس . ولكى يتغلب المنتجون على هذا الخوف والشك نجدهم يبالغون فيما يتخذونه لأنفسهم من سلطة وبرغم ذلك فهم واقعون فى قلق وحيرة من أمر هذا النجاح الغامض . فنجد بعضهم يعزى نفسه بأن الأمر كله متوقف على الحظ ، ولذلك فهم يعتبرون الأفلام مغامرة أكثر تقلبًا من لعبة الروليت . ولكن يوجد فريق من المنتجين يواصل البحث عله يجد تفسيرًا أفضل لهذه المشكلة .

فما هو حل لغز النجاح ، هل يمكن أن نهتدى إليه بالتجربة ؟

السينما فن حديث ولهذا نجدها تتبع فى تطورها المناهج التجريبية . فأخذت صناعة السينما تتحسس طريقها للأمام وصار كل فيلم كأنه عملية اقتراع سرية ، أما تذاكر الانتخاب فهى التذاكر التى يشتريها الجمهور . فكأن الناس يقترعون بنعم أو لا وتبعًا لذلك تستمر صناعة السينما فى إنتاج وتطوير الأفلام التى تنجح ، وتهمل

تلك التى تسقط . وقد يخطر بالبال أن هذه العملية التجريبية كفيلة بأن تكشف لنا عن سر النجاح . ولكن ذلك لم يتحقق فإن بعض الأفلام التى دلتنا التجارب على أنه ينتظر لها نجاحٌ فشلت . فلم تكن التجارب الماضية ضماناً لإحراز النجاح فى المستقبل .

ومع ذلك استمر كثير من المنتجين يسيرون فى أعمالهم على أساس التجارب التى مرت بهم وكثيراً مايستشهدون بأفلام قديمة ويذكرون بعض المناظر فيها التى لاقت نجاحاً فيقولون « أتذكر منظر كذا وكيف أضحك المتفرجين كثيراً » . . أو « ضع فى الفيلم مطاردة بوليسية فإنها ناجحة دائماً » . فإذا بالأمر يتطور إلى أن المنظر الذى أضحك الناس كثيراً فى الفيلم القديم لاينتزع منهم ضحكة واحدة فى الفيلم الجديد . كما يقابل الجمهور المطاردة البوليسية بفتور . وللآن نجد أن الكتابة السينمائية عبارة عن مقتطفات من كتابات سينمائية سابقة ثبت أنها قيمة وناجحة . وبرغم ذلك يحدث كثيراً أنها تفشل فى تركيبها الجديد . فإذا أُخرج فيلم ناجح لا تكاد تمضى عليه ليلة حتى نجد عدداً كبيراً من أفلام مقلدة منه تزحم السوق ولكن ينقصها مافى الفيلم الأصلى من ابتكار وميزات أخرى . فليس التقليد إذن ضماناً للنجاح .

كذلك نجد كثيراً من المخرجين والكتاب فى حيرة كبيرة مما يئول إليه عملهم . فقد تبدو طريقة معالجة القصة المراد إخراجها جيدة جداً ، وهى مع ذلك تنطوى على عقبات لاحصر لها تعوق إخراجها على الشاشة . وقد يكون أحد المناظر عند قراءته جيداً ، ومع ذلك يبدو مريعاً عند تصويره . وقد تكون أجزاء الفيلم Sequencсs جيدة جداً ولكن ربطها ببعضها يخلق منها فيلماً ضعيفاً .

فعندئذ تبدأ مرحلة التجارب . فيقطع منظر من هنا ، وجزء طويل متتابع من

هناك . ولكن هذا لايعنى نهاية الورطة التى يجسدون أنفسهم فيها . فالمنظر لايعتبر طويلا إذا طال وقت عرضه أو إذا طالت فترات الصمت فيه أو إذا لم تحدث فيه حوادث . بل إن طوله يرجع إلى أخطاء فى تركيبه فقد توجد مناظر أخرى طويلة يسود فيها الصمت ، وقد لايتخللها حوادث ومع ذلك تكون مؤثرة للغاية . فتقصير المناظر لايساعد إذن فى هذه المرحلة المتأخرة من إنتاج الفيلم ولا يوجد للمشكلة علاج فعال أو طريقة للإصلاح .

الجمهور هو الحكم النهائى . فالمتفرجون يرون الفيلم لأول مرة بعقول غير مغرضة . فيكون رد فعلهم فى بعض الأحيان غير متوقع . وكل شخص يوجد بين المتفرجين يجد فى نفسه - على غير وعى منه - رد فعل للفيلم الذى يراه . فقد يكون قصد الكاتب أن يخلق فى نفس المتفرج حالة توتر نفسى أو حزن أو عطف ، وقد يقصد أن يثير ضحكك فتستجيب له من غير أن تدرى وقتها لم تفعل ذلك . ولكن يحدث فى بعض الحالات أن تجد نفسك تضحك فى مواقف قصد منها أن تكون محزنة . وقد تجد نفسك فريسة الملل فى أثناء مشاهدة منظر قصد أن يكون مسليًا . علاوة على ذلك ، قد تجد فى نفسك مئات من الاستجابات التى لم يكن يريدها الكاتب . فقد تشعر أن الفيلم لايتحرك . وقد تجد بعض أجزاء الفيلم مسلية وبعضها الآخر مملا . وقد تجد الفيلم بطيئًا فى دخوله فى القصة . وقد تشعر بالتعب قرب نهاية فيلم قصير .

ثم بعد أن تترك دار العرض قد تجد صدرك يجيش بعواطف شتى تتأرجح بين طرفى نقيض بين الرضا وعدمه . بين التصلب والتراخى . بين الفرح والاكتئاب . قد تشعر بأنك استغفلت أو أنك أخذت إلى نزهة . قد تشعر بأن الفيلم انتهى قبل أن ينتهى عندك الاهتمام الذى أثاره فيك . وقد يخامرك شعور بأنك خدعت .

من كل ماسبق يمكننا أن نتأكد من أن الفيلم خلق من نوع لايمكن الاعتماد

عليه أو التنبؤ بما سيصير إليه . قد يستطيع الكاتب أن يحاول تقليل أسباب رد فعل معين عند المتفرج فيجد أن أسبابًا محددة هى التى أوجدته ، وأن لهذه الأسباب المحددة نفس التأثير دائمًا . ودوام هذا الوضع مكننا من أن نجعله فى شكل قوانين درامية .

فإنك إذا تصفحت إحدى مسرحيات شكسبير تجد كلامًا مسطورًا على ورق أبيض . وقد نظم هذا الكلام فى شكل معين محدد منذ أربعة قرون مضت . ولليوم لايزال هذا الكلام يحتفظ بقدرته على أن يجعلنا نبكى فى بعض المواضع منه . ونضحك فى بعضها الآخر . فهذا الكلام رص بهذا الشكل المعين الذى يتضمن مايثير العواطف ليكون فى قدرته أن يثير فى نفوسنا الشعور بالعطف أو الحقد أو الرثاء أو الاشمئزاز . فإذا كان هذا التوصيل العاطفى قد بقى على مر السنين ، وإذا كانت الأجيال المتعاقبة من المتفرجين وهم الذين يتكونون من فئات مختلفة من الناس تعتلج فى نفوسهم نفس هذه الانفعالات فلابد إذن من وجود قوانين وقواعد تحدث هذا العمل الباهر المدهش .

إذا كانت هذه القوانين موجودة فلابد من وجود محترفين يجيدونها . فلو استعرضنا إنتاج كبار المخرجين والكتاب لوجدنا أنهم ينتجون أفلامًا لاتكاد تفترق فى جودتها . هذا الدوام فى درجة جودة مايتنجون يقطع أن الأمر لايرجع إلى « الحظ » وأن بعضًا منهم أنتج أفلامًا جيدة فى ظروف معاكسة . كذلك لا يمكننا أن نفسر نجاحهم بإرجاعه إلى مهاراتهم الفنية فقط . لأن صفة الجودة التى تكاد تكون مستديمة فى إنتاجهم إنما ترجع إلى إلمامهم العميق الشامل بالبناء الدرامى . كذلك يوجد مخرجون وكتاب آخرون . يدهشون من أنفسهم لأنهم ينتجون أفلامًا جيدة أحيانًا ورديئة أحيانًا أخرى . ولاشك فى أن ظروف العمل المعاكسة تعوق بعضهم فى عمله . ولكن بعضهم الآخر ينقصهم الإلمام الكامل بفنهم فيكون ذلك

سبب مافى عملهم من تباين وتذبذب من حيث أهميته . فمن أسعده الحظ منهم وقعت فى يده قصة ذات ميزات درامية . تجعل منها فيلمًا ناجحًا . ونحن هنا لانتكلم عن الدجالين الذين يستبدلون القوانين الدرامية بخليط من المعلومات المجزأة المتنافرة والتجارب الشخصية ، فليس عند هؤلاء الناس إلا علاجهم الرخيص الذى يستخدمونه فى علاج الصداع أو الالتهاب الرئوى على السواء . وكثيرًا مايحدث أن يموت المريض وهكذا لايمكننا أن نستكين للفكرة التى تقول إن نجاح الأفلام يرجع إلى الحظ أو الصدفة بل إنى أعتقد على العكس من ذلك أن مفتاح النجاح هو المعرفة ، المعرفة الشاملة الكاملة بالقوانين الدرامية وكيفية عملها . المعرفة الشاملة الكاملة بهذا الشكل الخاص من الفن الذى هو السينما . قد تدهش حين تجد لحنًا سخيفًا ينجح ، ولحنًا آخر لايزيد عنه سخافة يفشل . ولو ادعينا أن سبب ذلك هو الصدفة لكان قولنا إلاّ على أن معرفتنا بالسينما ليست من العمق والشمول الذى يمكننا من فهم مافيها من تقلبات غريبة .

وبالتالى يمكننا أن نقول إنه يمكن معرفة سر النجاح بمعرفة القوانين الدرامية . وهذا يعنى بكلام آخر أن الفيلم الجيد والفيلم الناجح ليسا شيئين من نوعين مختلفين إذ أن الفيلم الجيد هو دائمًا الفيلم الناجح . قد يأتى بعض الناس بأمثلة كثيرة يعارضون بها هذه الحقيقة وليثبتوا أن بعض الأفلام التى كانت فى ظاهرها رديئة نجحت أكثر من أفلام أخرى تفوقها من حيث الصناعة الفنية . أما دفاعى عن نظريتى فيقوم على أساس أن بعض الأفلام الرديئة التى نجحت لم تنجح لما فيها من نقص ولكن لما فيها من ميزات قد تكون خفية . كذلك يجد أن سبب فشل بعض الأفلام الجيدة فى صناعتها الفنية يرجع إلى أخطاء فيها قد تكون غير واضحة . وفى الحالتين نجد أن سبب النجاح هو مافى الفيلم من ميزات وليس هو كما يقولون الإصرار العجيب من جانب الجمهور على تفضيل الأفلام الرديئة .

الفصل الثالث

تعريفات

ماهو الفيلم :

الفيلم هو قصة تُحكى على جمهور فى سلسلة من الصور المتحركة . ونستطيع أن نميز فى هذا التعريف ثلاثة عناصر :

١ – القصة – وهو مايُحكى .

٢ – والجمهور – وهو من تُحكى له القصة .

٣ – وسلسلة من الصور المتحركة : وهى الوسيلة التى تنقل بها القصة إلى الجمهور .

ولكن هناك أشكالا أخرى غير الفيلم تحكى بها القصة : كالرواية المكتوبة والمسرحية .

فما هى أوجه الخلاف بينها .

لقد كان الاختلاف بين الرواية المكتوبة والمسرحية والسينما محلا لمناقشات عديدة

دامت سنين طويلة . ولكنها كلها تحكى قصة . ولابد أن تكون القصة فى هذه الوسائل الثلاث محاكاة للحياة الواقعية والحوادث الواقعية . والخلاف بينهما لايرجع إلى القصة ذاتها . ولايرجع الخلاف أيضًا إلى الجمهور . فمن يشاهد أو يتفرج أو يقرأ القصة لايختلف فى الحالات الثلاث لأنه هو الجمهور دائمًا .

ولابد أن يكون الفارق إذن فى الشكل . لأن الشكل وهو الطريقة التى تُحكى بها القصة ، يختلف فى الفنون الثلاثة . فإذا كان لنا إذن أن نكتشف طبيعة السينما فلابد أن نبدأ ببحث شكلها الخاص .

وليس لنا أن نقف عند هذا الحد . لأن الشكل يحدد طريقة حكاية القصة ، وهذا ينطبق مع المسرحية والرواية المكتوبة والسينما سواء بسواء . بل إنه للأشكال المختلفة التى تحكى بها القصة تأثيرات متفاوتة : ويمكن القول أن الرواية المكتوبة تحكى القصة من خلال العيون ، وأن الإذاعة تحكيها عن طريق الآذان ، وأن المسرح الآذان والعيون معًا ،. ولهذا فكل شكل فنى يخاطب جمهورًا يختلف فى نوعه وعدده وعمره .

بل إن القصة ذاتها تتأثر بالشكل . ولايعنى ذلك أنه يمكن أن تتغير إذ يجب ألا تكون الحوادث المعروضة فى القصة مطابقة للشكل . إنما يجب أن تكون مطابقة للحياة فالواقع الذى ننقل منه ونقلده لايختلف فى الوسائل الفنية الثلاث . ولكن مادامت الوسيلة التى تحكم بها القصة تختلف فى كل منها فإن هذا يعنى بأننا لانستطيع أن نحكى كل القصص فى كل الوسائل .

وأن مايجب أن نعرفه هو أن ندرس الطبيعة التى تميز شكل السينما . علينا أن نبدأ فى بحث الخواص المادية لأنها تحذو الوسائل التى تعبر بها السينما عن نفسها . ويمكننا بعد ذلك أن نتقدم من هذه الوسائل التعبيرية إلى الطريقة التى تحكى بها القصة ، وإلى ماتحدثه من تأثير على الجمهور .

الفصل الرابع

لغة السينما

وسيلة التعبير فى الرواية المكتوبة هى الكلمات المطبوعة ، وسيلة المسرحية هى الممثلون على خشبة المسرح . أما وسيلة السينما فهى شريط من السيلولويد صورنا عليه أشخاصًا وأشياء .

« ولاتهمنا هنا الخصائص الميكانيكية والفنية لشريط السيلولويد . فنحن هنا لانناقض طريقة التصوير أو التوليف أو العرض . ولكنا نريد أن نعرف كيف يمكن لهذا الشريط أن يعبر عن القصة ، وكيف يمكنه أن ينقل البيانات إلى الجمهور . ويمكننا أن نطلق على الوسائل التى تنقل بها السينما المعلومات كلمة لغة السينما » .

إن الغرض الوحيد لأية لغة هو أن تحكى شيئًا . ومهما كانت قوة الأسلوب ودقة الإيقاع وروعة الألفاظ فإن اللغة لايمكن أن تكون هدرًا فى حد ذاتها : لأن اللغة

يجب أن تكون وسيلة لقصة تحكى .

ولذلك يجب ألا نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية ، بل من مقدار الخدمة التى تؤديها هذه اللغة للقصة . فليست اللغة السينمائية هدفًا فى حد ذاته . لأن القصة هى الهدف . . وأحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لاتكون فى اللعب فنيًا بهذه الوسائل بل باستخدام أحسن الوسائل لحكاية القصة . .

فإذا اشتط التعبير السينمائى فى استعمال اللغة السينمائية بعيدًا عن الهدف الأصلى أصبح لايختلف عن الذى يربط الكلمات ربطًا منغمًا دون أن يكون لها معنى . أو كأنها تمتمات معتوه يُخرف بألفاظ ليس لها معنى وليست من اللغة فى شىء .

ولن نتعرض للغة السينمائية من الناحية الجمالية بل سنتعرض لها من ناحية قدرتها على التعبير فجمال تلك اللغة فى قدرتها فى تحقيق واجبها . وواجبها هو نقل المعلومات .

الحيز SPACE

إذا قلبنا شريط السلولويد دون أن نعرف أى شىء عن علاقته بالسينما لوجدنا أن له طولا معينًا . ولو أننا فككنا خلقات الفيلم Reels ومددنا هذا الشريط على طريق ميل ونصف ميل لاكتشفنا مفهوم الحيز فعلينا خلال هذا الحيز المحدود – من لفات السيلولويد– أن نحكى قصة الفيلم. وقد نفكر أن نقطع هذا الطريق جيئة وذهابًا نبنى مناظرنا ونضع حوادثنا ونرسم قمة القصة (Climax) ونحل عقدتها .

ومادمنا نستطيع أن نقيس طول الفيلم بالياردات فلاشك أن كلمة « حيز » تناسب استعمالاتنا بالنسبة له . والرواية لاتعرف مفهوم الحيز بهذا المعنى إذ يمكن أن نحكى قصتها فى حدود مادية أقل تعقيدًا . ويمكن للمؤلف أن يختم عمله إذا أحس

أنه حكى كل شيء بأفضل طريقة ممكنة. لكن للمسرح قيودًا شديدة يفرضها الحيز على قصته وهذا لأن للمسرحية وقتًا محددًا لتمثيلها. والشكل السينمائي من ناحية الفنية والمادية يقيدنا بطول يبلغ في المتوسط ٩٠٠٠ قدم ويستغرق عرضه حوالى ٩٠ دقيقة. وسواء أكانت قصتنا قصيرة أم طويلة فلابد من أن تحكى فى حيز معين ومحدود. وسواء أردنا أن نتوقف مبكرين، أو أن نستمر فى حكاية القصة. فإن الحيز يحرم علينا مثل هذه الحرية. إذ لانستطيع أن نجعل طول الفيلم حسب طول القصة، بل علينا أن نجعل طول القصة حسب الطول الذى يحتمه الشكل السينمائى الجامد. وهكذا يكون الحيز أول وأقوى الحدود التى تكذب جميع مايثار من أوهام حول حرية السينما المطلقة. فهو من ناحية يلزمنا بأن نختار مادة تملأ الحيز الذى نملكه. ومن ناحية أخرى يفرض علينا أحد المطالب الرئيسية فى السينما وهو الاقتصاد ومهما كان المنتج مستعدا للإنفاق بسخاء على الفيلم فإن كتّابه ملزمون بأن يقتصدوا فى التعبير لأن الحيز الذى يسمح لهم به محدد.

وقد يكون مسموحًا للكتّاب أن يتصوروا ديكورات غالية ومع هذا فعليهم أن يقتصدوا فى التعبير لأن الحيز لايختلف سواء فى الفيلم الذى يكلف كثيرًا أو فى الفيلم الذى يتكلف قليلا.. فعلى الكاتب إذن أن يتصرف بعناية شديدة فى هذا الحيز الذى يبلغ طوله ميلا ونصف الميل. وكلما كثر مايريد حكايته زاد بخله بالأقدام التى يعرض فيها قصته.

وفكرة الحيز لاتهم المؤلفين وحدهم إذ أن لها أثرها على المتفرج أيضًا. فالحقيقة التى تهم المتفرجين هى أنه لابد من أن يعرض الفيلم كاملا، وأن تحكى فيه القصة كلها فى جلسة واحدة بدون توقف. والمتفرج لايستطيع أن يتوقف ليستريح إذا ماأصابه التعب بل لابد أن تقدم له بطريقة لاتجعله يمل، بل وبطريقة تجعله ينغمس فيها كلية. كما أن المتفرج لايستطيع أن يطلب إعادة عرض بعض الأجزاء

غير الواضحة وهذا لأن القصة تعرض متابعة وبدون توقف . إنه لايستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التى قد يتعسر عليه فهمها ، كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصة طويلة .

الصورة PICTURE

فى البداية كان الفيلم يتكون من شريط واحد تسجل عليه الصور . وكان هذا هو الفيلم الصامت وعندما اخترع الفيلم الناطق أضيف شريط آخر يجرى موازيا للشريط الأول وعلى هذا الشريط يسجل الصوت . والشريطان معًا يحكيان القصة إلى الجمهور ويحتويان معًا على العناصر الضرورية للكشف عن المعلومات . ولابد أن نجد فى الصورة والصوت وسائل التعبير .

وحتى يتحقق هذا نستطيع أن نتساءل عما نراه فى الصورة ومانسمعه من الصوت .

إن ظهور الفيلم الصامت قبل الناطق كان مقيدًا للسينما ، فكوننا كنا مجبرين على أن نقوم بمهمتنا بدون صوت علمنا أننا نستطيع الاستمرار فى عملنا دون أى اعتماد على الحوار . وبذلك استطاع الفيلم بمساعدة بعض الجمل المكتوبة Captions أن يعبر عن القصة بوضوح وبدون كلام ومن ثم أصبحت وسائل التعبير التى فى الصورة كافية للتعبير . ولحكاية القصة . وكان هذا مدهشًا لأنه لم يكن يتصور حينذاك أنه يمكن فهم تمثيلية دون أن يكون فيها حوار .

ونعود إلى الصورة لنرى ماتحتويه من عناصر فالكاميرا تصور المنظر الإكسسوار والإكسسوار المتحرك Object والممثلين . وهذه العناصر يمكن عرضها فى إضاءات مختلفة . وباستثناء بعض الجمل المكتوبة لم يكن للفيلم الصامت أى عناصر أخرى

للتعبير. غير أنها كانت كافية للكشف عن المعلومات اللازمة . هذه العناصر توجد في الرواية وفي المسرحية . ولكنها هناك لاتستطيع التعبير عن المعلومات بما فيه الكفاية وسبب ذلك أن الرواية تتمتع بإمكانيات عرضها كمرئيات . وفي المسرح أقل كثيرًا منها في الفيلم فالكاميرا تعرض علينا عددًا أكبر من الديكورات لانرى مثله في المسرح والفرق كبير إلى حد أن الديكور في السينما يصبح جزءًا له أهميته الخاصة ولابد أن يدرس على حدة . وهذا العدد الأكبر من الديكورات يوفر إمكانية أكبر لعرض عدد أكبر من الإكسسوار . كما أن اللقطة المكبرة Close up أي تكبير التفاصيل تعطى الإكسسوار قيمة أكبر مما يحدث في المسرح .

والأمر لايقتصر على تعدد الإكسسوار في السينما أكثر من المسرح . بل إننا نستطيع أن نرى بعض هذا الإكسسوار في حركة مثل قطار يجرى على القضبان أو طائرة تصطدم بالأرض أو نهر يتدفق فالمسرح يصور حركة الإنسان على حين أن السينما تصور حركة الإنسان والأشياء . بل إن الممثل في السينما يكتسب أهمية جديدة إذا قورن بالممثل في المسرح إذ يمكن أولاً أن يعرض حركاته وتأثراته بشكل لايتحقق في المسرح ، ثانيًا اللقطة المكبرة Close up تكشف بوضوح تعبيراته التي يصعب أن يراها متفرج المسرح الذي تفصله مسافة عن الممثل .

وعلى الرغم من أن هذه العناصر الديكور Set والإكسسوار والإكسسوار المتحرك Object والممثلين تتوفر في الرواية القصصية وفي التمثيلية المسرحية فإنها تكسب قيمة جديدة وأهمية جديدة في الفيلم نظرًا لشكلها الخاص إلى حد أنه يجب على الروائي أو كاتب المسرح أن يدرس إمكانياتها الجديدة للتعبير عن المعلومات خلال هذا الشكل الفني .

المنظر SET

نقصد عادة بالمنظر جدران غرفة ما ولكن بالنسبة للسينما علينا أن نوسع هذه الكلمة أى أن نعرف المنظر بأنه أى شىء يحيط بالحدث أو يظهر خلفه وقد يكون المنظر غرفة استقبال أو سلسلة جبال أو مكانًا رحبًا فى الهواء الطلق.

وتنبع أهمية الديكور من أنه يرتبط بالمحل أو المكان. فالديكور يكشف عن وجودنا فى محطة سكة حديد أو حمام تركى أو مكتبة أو غرفة نوم وبذلك يعطينا الديكور عددًا من الحقائق المهمة.

بل من الممكن أن يكون ديكور الصالون فخمًا أو بسيطًا. جميلا أو قبيحًا. حديثًا أو قديم الطراز. وبهذا يكشف عن الثراء أو الذوق أو حتى عن العصر الذى أقيم فيه.

الإكسسوار الثابت PROPS

قد يكون الإكسسوار الثابت جزءًا من الديكور العادى. أو جزءًا تابعاً للممثل نفسه وهو فى الحالين يكشف عن خصائص الشىء التابع له، فلم رأينا خضراوات فى سلال عرفنا أننا فى سوق، وإذا رأينا ثيابًا نسائية معلقة فى فترينة محل عرفنا أن المحل لبيع ثياب السيدات وقيمة الثياب المعلقة توضح أسعار هذا المحل.

وإذا كان الإكسسوار الثابت جزءًا من الممثل ساعد على توضيح شخصيته فالرجل الذى يلبس نظارات يحتاج إليها حتى يرى جيدًا. وقد يستخدمها لإخفاء شخصيته. وفى هذه الحالة يكون الإكسسوار متناقضًا مع الممثل ويكون له تأثير

خاص . والسيدة التى تلبس مجوهرات تكون غنية .

وهناك بعض الإكسسوار الذى يرتبط بأفعال معينة . مثلا . قصبة صيد . إذا رأينا رجلا فى الشارع يحمل قصبة صيد اعتقدنا أنه فى طريقه للصيد . وكرة التنس تمثل لاعب التنس أو حتى تشير إلى أن أحدًا سوف يلعب التنس .

ويمكن أن نقول إن الإكسسوار يلعب نفس الدور الذى تلعبه « الصفة » فى القصة الروائية فالقصاص يقول امرأة غنية . وكاتب السيناريو يظهرها وهى تلبس الفراء . والقصاص يقول غرفة فيها فوضى وكاتب السيناريو يظهر على أرض الغرفة عدة علب طعام فارغة .

الإكسسوار المتحرك OBJECT

لا يمكن التفرقة بسهولة بين الإكسسوار المتحرك والإكسسوار الثابت Props فكلاهما لا حياة فيه ، وإن كان الإكسسوار المتحرك يتمتع بإمكانية الحركة ، مثلا السيارة والطائرة والسفينة والبركان والعاصفة أو حتى السحابة الممطرة . . وكلها إكسسوارات قابلة للحركة .

وإمكانية الحركة مهمة فيكفى أن نرى رجلا يسحب غدارته من الدرج حتى نكتشف أنه يقصد القتل .

الممثل ACTOR

مظهر الممثل يعبر عن الشخصية التى يقوم بأدائها . ويبدو لنا شريرًا أو رجلاً طيبًا أو مفكرًا أو بهلوانًا . . علاوة على أن التصوير الدائم لشخصية معينة يمكنه أن

يعبرِّ عن حالات نفسية متغيرة مثل : الغضب ، والألم ، والاستسلام ، والخضوع ، والحب ، والغيرة ، والتعب . وقد تعبر هذه الملامح عن حادث مضى . أو عن هدف يبدو الممثل على وشك تنفيذه . وقد تكفى الملامح أيضًا لترينا رد الفعل عند رجل يرى غريمه وهو يقبل البطلة . وقد تكفى لقطة مكبرة Close up لتعبر عن صراع درامى هام . فلو أن تعبيرالممثل تحول من الألم إلى الاستسلام ، أدركنا أنه ينوى أن يتخلى عن المرأة . وإذا انقلب تعبيره إلى الغيرة فهمنا أنه ينوى أن يقاتل فى سبيلها .

وعلى الرغم من أنه يمكن اعتبار ثياب الممثل كإكسسوار فإنه يجب ذكرها هنا لأنها تضيف أشياء كثيرة إلى رسم الشخصية ولنقارن بين ما نفهمه من بدلة ضابط أو ثوب طبيب أو رداء رسمى لساع فى شركة أو عسكرى مطافئ .

والثياب المدنية أيضًا تمدنا بالمعلومات . فقد تكون غالية الثمن أنيقة ، أو مهملة فقيرة مليئة بالبقع أو قبيحة . وقد تكون ثياب سهرة أو ملابس للعب التنس أو « عفريته » وقد تكون حديثة أو ثيابًا تاريخية كما قد يكون الثوب الأنيق ممزقًا أو أن تكون الجاكتة بلا زرار أو الياقة متسخة وهذا الثوب يمكن أن يحكى إلى جوار معلومات أخرى — حادثة كاملة .

الإضاءة LIGHTING

تكشف الإضاءة إذا ماكان الوقت فجرًا أو نهارًا أو مساء أو ليلا ، ولكل ساعة من ساعات اليوم تأثيرات مختلفة علينا — كما سنرى فى الفصل الذى نعقده عن الزمن — ويمكن للإضاءة إلى حد قليل أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو قطع الإكسسوار أو الأشياء . إذ يمكن عرضها فى ضوء كامل أو فى الظل أو (سلويت)

وتغير الإضاءة يدل على أن بابًا أو نافذة قد فتحت . أو أن مصباحًا قد أضيء . أو أن مصابيح سيارة تقترب . أو أن أشعة كشاف تبحث عن شخص . والإضاءة لها أهمية كبرى فى خلق جو الفيلم . وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة فى القصة .

الصوت SOUND

يجب ألا نعتبر اختراع الفيلم الناطق ثورة هامة بل مجرد إضافة إلى وسائل التعبير التى كانت موجودة من قبل . إن دور الصوت الحيوى ، بغض النظر عن أدواره الأخرى ، يظهر فى الحوار .

الحوار DIALOGUE

لقد كادت إمكانية إنطاق الممثلين أن تساوى بين الفيلم والمسرحية . ولكن الحوار فى السينما له دور مختلف وقيم مختلفة عنه فى المسرحية تمامًا كما أن للديكور والإكسسوار وتعبيرات الممثل قيمًا مختلفة فى حكاية القصة بالسينما . إنك تستطيع أن تقرأ حوار مسرحية فتفهم الحركة كلها دون أى شرح إضافى . ولكنك لا تستطيع أن تقتصر على قراءة حوار رواية سينمائية إذا أردت أن تفهم الحوادث . والفرق هو أن الحوار فى المسرحية هو وسيلة التعبير الرئيسية . فى حين أنه فى السينما يعتبر مصدرًا للمعلومات كغيره من المصادر التى ذكرناهامن قبل . والتى سنبحثها فيما بعد . وهذا يثير سؤالا هامًّا إلى أى حد يجب أن يكون دور الحوار فى حكاية القصة ؟

لقد ثارت عدة خلافات بين السينمائيين بعد فتح هذا الحقل الجديد — حول استعمال الحوار . وظهر رأيان متطرفان لكل منهما مدافعون . الإفراط فى استعماله كما يحدث فى المسرح أو تقييد استعماله إلى أقصى حد .

والناس يتحدثون فى حياتهم العادية ومن ثم يجب أن ننطقهم فى الأفلام . وليس من المنطق أن نحتقر استعمال الحوار ، غير أنه لابد لنا من أن نضعه فى المكان المناسب بالنسبة للشكل العام .

وثمة اعتباران يساعدان على تحديد وظيفة الحوار .

يجب أن نعلم أن الحوار هو أسهل طريقة لعرض الحقائق وهو أسهل مصادر المعلومات بالنسبة للكاتب الكسول. ولذلك فهو أميل إلى أن يبالغ فى استعمال الحوار ، وأن يسهل العناصر الأخرى . وهنا يؤدى إلى التطرف ولابد من تجنب التطرف . فعلى الرغم من أن هذه هى أسهل الطرق عند الكاتب لنقل الحقائق فإنها أصعبها بالنسبة لاستقبال المتفرج .

فمن الصعب استيعاب الكلمات المنطوقة . فكل خطيب وكل مستمع للخطب العامة وكل تلميذ بالمدرسة يعلم كم من الصعب الاستماع إلى حديث طويل . فسرعان ما تتشتت قوة التركيز والحوار أكثر إثارة للاهتمام من الخطبة الطويلة وبالنسبة للشخصين المتحدثين . وكلما زادت سرعة الانتقال من شخص إلى آخر ، قل خطر الرتابة لو توفر ذلك فإن لآذاننا قدرة محدودة على استيعاب الكلمات . وعلى الرغم من أن الحوار يقوى الكاتب فيعتبره مخرجًا يستطيع أن يلجأ إليه لينقل به المعلومات فإنه مخرج خطر . لأن المتفرجين قد يحسون بالتعب ويستعصى عليهم بعد ذلك الفهم .

إن من خصائص الذهن البشرى أن يؤخذ بالتأثير البصرى فى حين أنه يتعب

بسهولة من الاستماع والتأثير الذى نحصل عليه من خلال العين يكاد يكون له تأثير التنويم علينا .

ومن السهل أن ينسحب المرء فى أثناء الخطبة أوفى أثناء عرض مسرحية . ولكن من العسير عليك أن تشد أصدقاءك خارج السينما حتى ولو كان الفيلم رديئاً للغاية . ولهذا قد يكون من الحكمة للكاتب أن يعتمد على المصادر البصرية لنقل المعلومات أكثر من اعتماده على الحوار .

« وديموستينوس » الذى كان يُتأتىء ، تعلم كيف يتكلم بأن وضع حصوات صغيرة فى فمه ، كذلك على الكاتب الذى يريد أن يتعلم كيف يستخدم الحوار فى السينما بأن يحاول جعل قصته مفهومة دون اعتماد على الكلمات . وبهذه الطريقة يستطيع أن يتعلم كيف يستغل طرق التعبير وبهذه الطريقة يستطيع أن يتعلم كيف يستغل طرق التعبير الأخرى إلى أقصى حد مستطاع . وبعد ذلك يمكنه أن يضع نصب عينيه هذه القاعدة لا يجب استعمال الحوار إلا عندما تستهلك جميع وسائل التعبير الأخرى وأصبحت غير قادرة على مدنا بالمزيد . ويجب أن يكون الحوار ملجأ يلجأ إليه الكاتب وبهذا يكون قد وضع الحوار فى موضعه الصحيح . وفوق ذلك فهناك اعتبار عملى آخر يفرض الاقتصاد المطلق فى استعمال الحوار هو أن الجمهور فى البلاد الأجنبية الذى يتحدث لغة مختلفة سيسأم من الأفلام الثرثارة .

المؤثرات الصوتية BACK GROUND NOISES

ليس الحوار هو الوظيفة الوحيدة للصوت . فهناك وظيفة أخرى يمكن أن تسمى بالضجة . وأية حركة لابد أن يصحبها نوع من الضجة ومن المستحيل أن نرى على الشاشة بندقية تطلق دون أن يسمع صوت الرصاصة ، أو أن نرى قطاراً

دون أن نسمع صوت عجلاته على القضبان ، وليس هذا مثيرًا فى حد ذاته لأنه أمر بالغ الوضوح ، ولكن العملية تصبح شيئًا يستحق الدراسة إذا عكسناها .

فهناك أنواع من الضجة تعبر عن ألوان من الحركة فإذا كان الصوت له طابع خاص أمكن أن نستنتج الحركة التى أنتجت ذلك الصوت فصوت طلقة النار يتميز بشكل كاف . وبحيث لا نحتاج إلى أن نرى البندقية وهى تنطلق . وصوت القطار يتميز أيضاً . ولسنا بحاجة إلى إظهار القطار حتى نستنتج أنه يجرى والضجة لاتستمد قيمتها من مصاحبتها للصورة فقط ولكن لأن لها حياتها الخاصة وأهميتها الذاتية .

ولابد أن نذكر دائمًا أن حقل الصورة محدود ولابد للصوت – على الرغم من أنه مستقل بذاته – أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود .

وهنا تظهر قيمة المؤثرات الصوتية فى السينما لأنها تقول لنا مالا نراه . أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته . أو لتعطى مثلا بسيطًا (ممثلة تسير من خشبة المسرح إلى غرفة الملابس ولا شىء يرى سوى الممر الذى تمر فيه ولكننا نسمع صوت التصفيق) .

والضجة هنا تمثل جمهورًا متحمسًا . والضجة تنخفض ثم ترتفع فى فترات معينة ، فماذا يعنى ذلك غير أن الستار يرتفع ثم ينخفض . فهدفنا الحالى هنا أن تظهر الممثلة وهى تتجه إلى غرفة ملابسها . ولكننا نعطى فى نفس الوقت قدرًا كبيرًا من المعلومات دون أن نفقد أى وقت . ودون أن نبذل أى جهد خاص . وإننا نعرف أن هنالك جمهورًا فى المسرح وأن هذا الجمهور متحمس وأن الممثلة ناجحة . كما أن ارتفاع الستار وانخفاضها يشترك أيضًا فى تصوير المسرح وخشبة المسرح . كما يمكننا إضافة عناصر أخرى كأن تظهر رد الفعل عند الممثلة أمام هذه الضجة أو كأن تكون ممتنة للتصفيق,أو أن تكون سائمة منه أو أنها تحس بالانتصار .

وعلى هذا فالصوت مهم لأنه يستطيع أن يشترك فى القصة دون أن يحتل أى

حيز . إنه يساعد الحدث دون أن يعيق تقدمه أو يبطئ من سرعته . مثلا : رجل متشرد فى غرفة مظلمة ونسمع صوت عجلات على القضبان . فنعرف أن الرجل يركب فى عربة نقل وحين يبطئ الصوت ثم ينقطع نعرف أن القطار قد توقف تماماً .

فإذا كنا فى مصنع فإن صوت الآلات يصور المكان . وإذا كنا فى ملهى ليلى فإن صوت الموسيقى يصور المكان أيضًا . وحين تتوقف الموسيقى نستنتج أن الراقصين والراقصات يعودون إلى موائدهم ، فإذا وقف شخص خلال هذا الصمت فقد يعنى ذلك أنه يريد العودة إلى بيته ، وإذا وقف نفس الشخص أو نفس الأشخاص بعد أن عادت الموسيقى للعزف من جديد فقد يعنى ذلك أنه سيعود أو سيعودون للرقص . ويمكن للضجة أن تميز المكان ، فإذا كانت الأصوات خافتة أمكن أن نتصور أننا فى كواليس ملهى ، فإذا كان شخصان فى الشارع فإن الجزء الذى نراه لابد أن يكون قريبًا من الملهى الليلى طالما كانت الموسيقى مسموعة . وإذا لم تكن هناك موسيقى فلابد أن يكون المكان شيئًا آخر .

ومن أهم وظائف الضجة . . الربط . . فالمشاهد يمكن أن تقطع فى لقطات مختلفة ولكن الصوت يربط بينهما . فبينما نستطيع أن ننقل عيوننا بين أشياء مختلفة فإن آذاننا تسمع نفس الصوت . وإذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فإن الميكروفون يقوم بدور الربط .

مثلاً : فى مخزن خياط نستطيع أن تصور عشر لقطات . وكل لقطة تصور شيئًا مختلفًا ولكن صوت ماكينة الخياطة يستمر . كما أن الحوار وسيلة ممتازة من وسائل الربط . وبغض النظر عن الممثلين الذين يظهرون فإن الحوار لا ينقطع . ولا يوجد مونتير مجرب ينتقل من لقطة إلى أخرى حين ينتهى الحوار . فلابد أن يضع نهاية الكلام على صورة شخص آخر . لأنه إذا لم يفعل ذلك كان يعرقل الحركة . كما أنه

يعلم أيضًا أن من الخطر تغيير اللقطات خلال الصمت .

وشريط السيلولويد الذى يحمل الصور يمكن تقطيعه وتغييره بحرية ولكن يجب معالجة شريط الصوت بدقة لأنه شريط مستمر .

الموسيقى التصويرية MUSIC

الموسيقى التصويرية جزء لايتجزأ من شريط الصوت ولكنها ليست جزءا من القصة . ودليل ذلك أن مؤلفى الموسيقى لا يستشارون عند كتابة السيناريو . فالفيلم يقدم إليهم كاملا ويطلب إليهم تأليف موسيقى تناسب القصة وإن كانوا لا يرضون بهذا الوضع دائمًا .

والمتفرج العادى يستوعب الموسيقى التصويرية لا شعوريًا . ويندر أن ينتبه إلى ما يسمعه ، بل إنه قد لا يتذكر بعد خروجه من السينما اللحن الأساسى أو الرئيسى ما لم يكن أحد الممثلين قد غنى هذا اللحن فى أغنية . كما حدث حين استعملت أغنية بتلومونى ليه فى فيلم لعبد الحليم حافظ يغنى فيه نفس الأغنية ومع ذلك فالموسيقى التصويرية تشترك اشتراكًا أساسيًا فى تقديم القصة وبالرغم من أنه يقدر أن يلتفت المتفرج إلى وجودها ولكنها إذا افتقدت شعر بغيابها بشكل ملحوظ . ومنذ مدة حاول قسم مؤلفى الموسيقى فى أكاديمية العلوم والفنون السينمائية بأمريكا التجربة الآتية :

عرضت فصول من أفلام عديدة :

١ – مع الموسيقى التصويرية .

٢ – بدونها .

٣ – الموسيقى التصويرية وحدها .

وكان تأثير ذلك مدهشًا فحين عرض الفيلم بدون موسيقى فقدت بعض الفصول نصف معانيها وعندما عرض شريط الصوت وحده أمكن نقل جزء كبير من مضمون القصة إلى الجمهور على الرغم من أنه لم ير شيئًا ولذلك يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية مصدرًا للمعلومات فى الفيلم . لكن المعلومات التى تنقلها ليست مباشرة كما فى القصة أو الصورة . ويمكن أنها تعبر عن المعلومات فى بعد ثالث أى بالعواطف وبالجو .

وبهذا المعنى تكاد الموسيقى التصويرية أن تكون لها قوة الكشف إن لم يكن عن أفكار الممثلين فعن عواطفهم . وبهذا تتغلب على عيوب السينما .

وتبلغ قدرة الموسيقى على التعبير عن العواطف والحالات النفسية حدا يجعلها قادرة – فعلا على أن نضيف إلى معلوماتنا عن تطور القصة . ولكن الأفلام الكثيرة ذات المستوى العادى تفسد هذه الحقيقة . فاهتزازات كمان لعوب يكشف أو يمهد بأن مشهد حب سوف يظهر بعد قليل . أو مثلا : رجل يقترب من منزل ويتجول بدون هدف ولكن المتفرجين يعلمون أن شيئًا فظيعًا سيقع عن طريق اللحن الثائر التصاعدى الغالب على الموسيقى التصويرية . فإذا كانت هذه الألحان لا تكشف عن عواطف الممثل أو عواطف المتفرجين بل تكشف عن عواطف المخرج فتعتبر فاشلة وإليك مثلان يدلان على الاستعمال الصحيح :

امرأة تدخل منزلها فتجد خطابًا على مكتبها وعندما تفتحه تجد أنه من زوجها الذى فقد فى الحرب ، وقبل أن يعرف الجمهور فحوى الخطاب يمكن لعدة سلالم موسيقية حادة أن تؤكد الإحساس بالدهشة والصدمة .

وفى أثناء تصوير فيلم دكتور جيكل ومستر هايد واجه المخرج فيكتور فلمنج المشكلة فى أثناء سير الشخصية فى حديقة هايد بارك تتصارع داخلها جوانب شخصيتى هايد وجيكل ترى كيف يمكن التعبير عن هذا الصراع .

دعا المخرج فلمنج مؤلف الموسيقى فرانز مكسيمان ووجدا معًا الحل الآتى وضعا لحنين أحدهما فالس من فينا سمعه دكتور جيكل فى حفل أقامته خطيبته والثانى نغمة موسيقية اعتادت المرأة الغانية أن تترنم بها .

ويتصارع اللحنان معا كل يحاول التغلب على الآخر وبذلك أمكن للموسيقى التصويرية أن توضح الصراع .

وفى فيلم « معرفة قديمة » مثال رائع للموسيقى التصويرية التى تدخل فى مضمون القصة الرجل الذى تحبه بيتى دافيز يخبرها أنه سيتزوج فتاة صغيرة . وتقترب الكاميرا منها إلى درجة كافية لتظهر انفعالاتها . وفى نفس الوقت تعلو الموسيقى فى كريشندو . عنيفة . الذى أصبح حوار الرجل - الذى لم يعد الآن مهمًّا - فى منطقة الباك جروند يكون له نفس التأثير الانفعالى الذى للقطة المكبرة .

وللموسيقى التصويرية وظيفة أخرى هى ربط مجموعة من اللقطات بل مجموعة من المشاهد ولهذا السبب علينا أن نعتمد على خط ميلودى عنيف فى ربط مرحلة كاملة من اللقطات المتقطعة فتبدو وكأنما يحملها تيار مستمر من الموسيقى. ولعلنا نذكر أن الانتقال من لقطة إلى أخرى يسبب نوعًا من التوقف فى حين أن الموسيقى لا تتوقف .

ولكن الموسيقى التصويرية على العموم ليست لها حياة مستقلة ولابد من تأليفها لخدمة القصة ولذلك فالمؤثرات الأوركسترية أكثر تأثيرًا من الألحان الميلودية . فنفس الجمهور الذى يطرب لسماع ألحان بتهوفن أو موزار الكلاسيكية فى حفلات موسيقية قد ينزعج منها إذا استعملت هذه الألحان كموسيقى تصويرية.

إن قيمة الموسيقى التصويرية تتحدد تبعًا لخدماتها الوظيفية وليس تبعًا لصفاتها كمقطوعة موسيقية .

الفصل الخامس

مصادر المعلومات

تعلمنا حتى الآن كيف أن كل عنصر بمفرده يكشف عن معلومات ويمكننا أن نتقدم بعد ذلك لنبحث ما تكشفه مجموعة مجتمعة من العناصر من معلومات .

التركيب COMBINATION

من الأشياء المسلم بها أن هناك عدداً لا يمكن حصره من التركيبات بحيث لا نستطيع أن نأمل فى تقسيمها وإحصائها . ولكننا نستطيع أن نركز على مبادئ تساعدنا على تعلم طريقة استخدام هذه التركيبات من مصادر للمعلومات .

وحتى الأديب المدرب العجوز لابد له أن يتعلم من البداية . لأن هذا الأسلوب فى التعبير بالتركيب جديد عليه .

والمقارنة الوحيدة التى تستطيع إعطاءها هى النكت المرسومة .

هذه الرسوم مجموعة عناصر مماثلة تحكى لنا شيئاً . إذ نجد فيها الديكور والإكسسوار والإكسسوار المتحرك وتعبير الممثل وفوق ذلك سطوراً يمكن اعتبارها مقابلة للحوار . ويجب أن تفهم تجميع العناصر على النحو التالى :

الديكور – مثلاً – يكشف عن نوع المكان .

الإكسسوار – مع الديكور – يكشف عن صفات خاصة كالجمال أو الفقر أو الفخامة أو القذارة . وحركة الممثل تكشف عن علاقته بالديكور مثلاً - رجل نائم فى غرفة نوم – فى الغالب – أنه ينام فى غرفته الخاصة . ورجل يقدم مشروبات لآخرين فى غرفة استقبال يعنى أنه فى منزله .

وبعد أن توجد العلاقة بين هذه العناصر تبدأ التخمينات فى الكشف عن مزيد من المعلومات الجديدة . فإذا علمنا أن منزلا فخماً يملكه شخص معين فإننا سرعان ما نعلم أنه لابد أن يكون غنياً . وإذا كان المطبخ قذراً فإننا نعلم أن صاحبة المنزل مهملة . وإذا رأينا رجلا يعمل فى محطة بنزين فإننا نعلم عنه أشياء كثيرة . إنه يعمل ثمانى ساعات تقريباً فى اليوم ويحصل على أجر معين لا يسمح له بأن يسكن فى قصر ولكن فى شقة صغيرة . وعليه أن يبيع البنزين وأن يمسح زجاج النوافذ وأن يثبت العجلات . وإذا أظهرنا الخرائب المحترقة لمنزل ، فإن هذا يعنى أن المنزل قد احترق ولكننا إذا أظهرنا التعبير الأليم يرتسم على وجه ممثل ينظر إلى هذه الخرائب فإننا نفترض أن هذا المنزل ملكه أو ملك أحد أصدقائه .

وعلى ذلك فهذه العناصر يعطينا كل منها معلومات عن الآخر . وقد تكون المصادر المختلفة للمعلومات معروضة فى وقت واحد . فى هذه الحالة يكون التجميع فوراً ولكن قد يكون التجميع متتابعاً بمعنى أن ترتبط إحدى الحقائق بحقيقة أخرى كانت قد عرضت من قبل أو ستعرض فيما بعد .

فإذا ما تمّ إعطاء إحدى المعلومات استمرت باقية حول القصة حتى تغيرها معلومات لاحقة . فإذا علمنا أن منزلاً يملكه شخص ما فإننا نستمر فى اعتقاد ذلك حتى يقال لنا أنه باعه أو أجره أو أن المنزل قد تهدم . ونحن نجمع قدراً معيناً من المعرفة خلال سرد القصة لأن المعلومات لها طابع مستمر . وهذه المعرفة التى تتجمع من المعلومات السابقة قد تفسر معلومات قادمة . وقد تضيف المعلومات الجديدة شيئاً إلى المعرفة السابقة . مثلا - نرى رجلاً يخطو داخل غرفة ، فإذا كنا نعلم من قبل أنه يريد أن يلحق بطائرة فإننا نستنتج أن السيارة ستتجه نحو المطار . . ومثل عكس ذلك نرى شخصا يتناول بندقية من درج . فلا نعلم من الذى يريد قتله . ثم نراه بعد ذلك يدخل إلى منزل عدوه فنفهم سبب أخذه البندقية .

وأكثر من هذا عملية استمرار المعلومات قد تمثل لنا مجموعة من العناصر حتى لو كنا لا نرى منها إلا عنصراً واحداً فقط . فإذا علمنا أن ولداً تعود أن يلعب دائماً بلعبة معينة . فإن وجود هذه اللعبة فى مكان غريب يدلنا على أن الولد موجود فيه أو كان موجوداً فيه . فإذا كان الولد قد مات فإن اللعبة تمثل الطفل بالنسبة لأمه . فإذا ما قبلت اللعبة فإننا نعلم أنها تفكر فى ابنها .

فإذا جاءت معلومات جديدة وناقضت المعلومات السابقة نفهم أن تغيراً قد حدث.ولا يمكن للتغيير أن يحدث إلا بحركة أو عن تطور . وبذلك يمكن للسينما أن تكشف تطوراً كاملاً بمجرد الإيحاء بأن تغيراً قد حدث .

مثلا -- نرى حقلا ثم نرى فى نفس المكان منزلا – أو زوجين شابين يتجهان إلى منزل جديد ويوجد سرير عريض كبير.ثم نرى بعد ذلك سريرين صغيرين ثم سريراً واحداً صغيراً فالتطور الذى ينبئ به هذا التغيير هو أن حب الزوجين قد خمد . وأنهما قد انفصلا . أو زوج تعود أن يتحدث إلى زوجته عند الإفطار ثم بعد سنوات ينهمك فى قراءة الجريدة . أو رجل يخطو داخل عربة تقف أمام منزله ثم المشهد

التالى يخرج من العربة ولكن العربة تقف أمام المصرف وفى هذه الحال يكون تغيير المكانين معناه حدوث حركة . وقد كان يمكن للقصاص أن يعبر عن هذه الحركة بجملة بسيطة « قاد سيارته من منزله إلى المصرف » ولكن على الكاتب السينمائى أن يستعمل التعبير البصرى بتغيير الديكور .

إن وسائل التعبير التى يملكها القصاص أسهل بكثير . أما المؤلف السينمائى فإنه يصطدم بعدة عقبات ترجع إلى لغة السينما . فعليه أن يبحث دائمًا عن تجميعات جديدة ليعبر عن حدوث تطورات فى قصته . وهو لا يستطيع أن يصل إلى هدفه إلا إذا استغل وسائل التعبير إلى أقصى درجة ممكنة .

ويجب أن لا ننسى أن السينما تتطلب قصة أغنى وأكمل وأكثر تنوعًا من المسرحية . ولا نقصد بهذا المضمون بل مقدار المعلومات التى يجب أن تعطى منها . فى القصة السينمائية حوادث أكثر . خطوط فرعية وأماكن أكثر وشخصيات أكثر ولكى نحقق هذه الاحتياجات لابد لنا أن تعطى مزيدًا من المعلومات وليس للسينما وسائل سهلة أو مباشرة للتعبير إذا استثنينا الحوار .

ولذلك يجب أن تدرس بعناية المعنى والهدف والقدرة على تصوير الشخصية وإمكانية كل من الديكور والإكسسوار والممثل والإضاءة والصوت .

الازدواج DUPLICATION

الازدواج هو استعمال وسائل مختلفة فى الفيلم للتعبير عن نفس الشىء . وقد نتردد فى البداية فى استعمال الازدواج لأننا نعتقد أنه إسراف فى استعمال الحيز . وخروج خطير على مبدأ الاقتصاد . ولكن هناك أسبابًا لا تقل خطورة تتطلب استعمال التكرار . فالمدرسون فى المدارس يقولون لتلاميذهم ألا يكرروا فى

كتاباتهم وقد يكونون محقين فى ذلك بقدر ما تحتاج الكتابة الأولية . ولكن حين تزداد صعوبة الفهم فالتكرار يصبح مفيدًا

وفى المسرحية يسمح بالتكرار لأنه يصعب على المتفرجين فهمها . وهناك مثل قديم فى حرفة المسرح يقول – ردد على الجمهور الشىء الهام ثلاث مرات إذا أردت أن تتأكد أنهم سيفهمونه – والمثل ينطبق أيضًا على ميدان الخطابة فكل خطيب مفوه – من ديموستين إلى سيشرون ومارك أنتونى فى مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير استعمل التكرار فى خطبة حتى يسهل فهمها .

وللسينما طريقة تكرر بها نفسها دون أن تسمى تكرارًا لأن للسينما وسائل متعددة للتعبير ويمكن لكل واحدة منها أن تعبر عن نفس الشىء بطريقة مختلفة ، علينا أن نسمى ذلك ازدواجًا لا تكرارًا والازدواج يتميز عن التكرار فى أنه يحوى قدرًا من التنويع .

والأستاذ الذى يريد أن يشرح تجربة لتلاميذه قد يقول لهم : الآن خذ هذا المحلول وضعه فى أنبوبة الاختبار، ثم أضف نقط الحامض وامزجهما معًا ، وحين يتكلم يصاحب كلماته بالأفعال المرادفة ويستطيع تلاميذه رؤية ما يفعل . ولكن الأستاذ يعلم أن ازدواج الكلمات والفعل يجعل العملية كلها أكثر وضوحًا .

والحاوى فى اسكتشات الفودفيل يستعمل نفس الطريقة : والجمهور يحس بالامتنان لأن الذين لا يستطيعون أن يروا جيدًا يستطيعون السماع .

والذين لا يستطيعون السماع يمكنهم الرؤية وهؤلاء الذين يرون قد يفهمون جيدًا إذا ما قيل لهم ماذا يرون .

ولنفس السبب يقدر جمهور السينما الازدواج فالتعب الذى يسببه التركيز خلال عرض الفيلم كثير الاحتمال . وقد لا تسمع أحيانًا أجزاء من الفيلم ، وأحيانًا تتعب أعيننا ، وأحيانًا أخرى يصعب متابعة وفهم عقدة القصة ، وفى هذه

الحالات كلها نحس بالامتنان إذا ما أعيدت علينا بعض العناصر عن طريق ما يسمى بالازدواج .

وقد يستعمل الازدواج أيضًا ليذكرنا بمعلومات قيلت لنا من قبل . فمن المحتمل أن ينسى الجمهور بعض الحقائق حتى ولو كانت قد عرضت عليه بوضوح شديد فى البداية . فإذا كانت هذه الحقائق هامة فمن المفيد أن تعاد . وأن يذكر المتفرجون بها . ولو أننا فعلنا ذلك بنفس طريقة التعبير الأولى فإننا نكون قد لجأنا إلى التكرار مما يؤدى إلى الضجر والإسراف فى الحيز . ولكننا لو عبرنا عن الأشياء بطرق مختلفة فإننا نكون أمام ازدواج له تنوعه المقبول .

والتذكر عن طريق الازدواج فى المعلومات يتطلب معالجة ماهرة ، لأن الجمهور لابد أن يُذكَّر بالحقائق فى الأوقات المناسبة .

فمثلا : نحكم على رجل بأنه شرس وقد يكون سليمًا . خلق ازدواج بالنسبة للمعلومات الخاصة بشراسته ، قبل أن تسأله زوجته أن يقدم لها معروفًا .

وإذا كنت أمام مشهد حب بين فتاة غنية وفتى فقير عليك أن تذكر الجمهور بالجمال والشباب . أما إذا كان هناك خلاف بينهما فإنك تستطيع أن تظهر من جديد التناقض بين الفقر والغنى . وعلى كل إذا كنت تعرض مشهدًا غراميًا فى ظل جو يذكرنا بتناقض الظروف فإنك تخلق إحساسًا بالمأساة .

والإكسسوار والديكور ، والإكسسوار المتحرك ، ومظهر الممثلين وأداؤهم تعطى المعلومات باستمرار واستعادة الحقائق بطريقة صحيحة ، قد يؤدى إلى تدعيم المشهد لحد كبير . ولكن الأغلبية العظمى للأفلام إما لاتهتم بذلك أو تستعمل التذكير فى غير موضعه .

وقد يستعمل الازدواج أيضًا فى توضيح معلومات معينة . فأى شخص شاهد أفلامًا فى دور السينما من الدرجة الثانية التى توجد فى الأحياء ، لابد أنه قد سمع

بعض النسوة بين المتفرجين وهن يتساءلن فجأة « انظرى كيف هو غاضب » . هذا عندما يظهر الممثل وجهه غاضباً إلى حد يخيف الثور . أو تعلن : أنه الآن يضحك . عندما يهز الممثل رأسه بشكل لاينقطع .

فعلى الرغم من أن الرغبة فى فهم كل شىء عن جوانب الموقف يعتبر سخيفاً فى مثل هذه المواقف المبالغ فيها فإنه يجب أن تهتم بها اهتماماً جدياً لأسباب أخرى هامة . فلابد ألا يغيب عنا أن الفيلم يجرى بسرعة والجمهور لايملك الوقت الكافى للرجوع إلى الوراء ويفكر بعمق فيما يقال له . فمثلا : كلمة الثراء وحدها ليست معبرة وحتى الروائى سيثير أحياناً خيالنا بأن يوضح هذه الكلمة ويعدد مايعنى به الثراء كالطعام الجيد والملابس القشيبة والخدم والراحة . وكذلك إذا قال لنا الكاتب السينمائى أن ممثلا محبوباً فإن هذا القول لايعنى شيئاً كثيراً . وخاصة لأننا لانملك وقتاً لندمج خيالنا حتى يتحقق من معنى هذه الكلمة . ومن المفضل أن يعبر عن هذا الحب ببعض « اللمسات » أو ببعض الحوادث .

وطبيعى أن الازدواج قد يصبح أداة خطيرة . فإذا جاء شخص من الشارع وهو يقطر ماء وسأله آخر : هل تمطر فى الخارج ؟ فالازدواج هنا يكون سخيفاً . أو إذا كان شخص يسيل منه الدم ثم يكتب كاتب الحوار : هل أصبت ياعزيزى ؟ فالسؤال ليس له معنى ولكن نفس السؤال يبدو سائغاً على الورق لأن الكاتب لم يهتم إلا بطريقة واحدة فى التعبير وأهمل طريقة عرض الحقائق بالمرئيات .

التنسيق COORDINATION

ليس مثل السينما فن آخر فى تعدد وسائل التعبير التى تعتمد عليها فالنحت له طريقة واحدة هى الطريقة التشكيلية ، والموسيقى لها الصوت ، والرسم يستعمل

اللون والخط ، والرواية تستخدم الكلمة . وحتى المسرح أقرب الفنون إلى السينما يعتمد أساساً على الحوار ، إن هذا الحوار سرعان مايمتلئ بالحياة بواسطة تحرك الممثلين داخل الديكورات ، ولكن المؤلف المسرحى لايهتم بهم كثيراً عندما يؤلف روايته لأنه يعلم أن عليه أن يعطى كل المعلومات تقريباً بالحوار وبذلك يمكن أن تفهم التمثيلية من قراءة الحوار . فى حين أن قراءة السيناريو لا تعنى شيئاً إذا اقتصرت على قراءة الحوار . وقراءة السيناريو تحتاج فى الحق إلى كثير من الدراية والتركيز لأن السيناريو يستعمل كل وسائل التعبير كما يحتاج إلى خيال لتصور تأثير الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك وحركة وتعبير الممثل والصوت والإضاءة فالمؤلف المسرحى هو الخالق الوحيد فى المسرح لأن كتابته أو حواره هو الطريقة الوحيدة الرئيسية للتعبير وليس المخرج أو المنتج أو الممثل سوى مساعدين له ولكن الحوار فى السينما يمثل فرعاً واحداً بالنسبة للعمل النهائى . ولذلك يحتاج استعمال الأساليب التعبيرية العديدة إلى من يستطيع تحقيق التوافق بينها ليوجه ويختار الطريقة المناسبة لاستخدامها .

ويمكن أن يسمى هذا الذى يقوم بالتوفيق بأنه الخالق السينمائى . إنه مسئول عن حكاية القصة بالصوت والإكسسوار والديكور والإضاءة والتمثيل والحركة والحوار . ويقوم المخرج بهذا الدور ويصبح بذلك الخالق السينمائى وهذا يدلل إلى حد بعيد على أن أهميته تزيد كثيراً عن أهمية المخرج المسرحى . ويمكن أن يشبه بأركان الحرب الذى يملك قوات مختلفة كالفرسان والمشاة والقوات الجوية والمدفعية والبحرية والدبابات .

وعلى هذا يكون متحكماً فى الاستراتيجية إذا أراد وتحقق الانتصار والانتصار هنا يعنى أن يتمكن المتفرجون من فهم القصة تماماً .

ومادام كل عنصر يعطى المعلومات بشكل مستقل فإن مجموعة العناصر قد

تغطى معلومات خاطئة أو متناقضة .

مثلا – قد ندهش إذا رأينا – رجلا نعلم أنه أستاذ فى علم الأحياء وهو يشتغل فى محل خمور . ونستغرب أن نرى فتاة تشتغل بائعة ثم تلبس فراء . ونستغرب أيضًا أن نرى شحاذًا على الناصية ثم نراه يعود إلى شقته الفخمة التى يقيم فيها .

فإذا كان هذا التناقض فى المعلومات نتيجة لخطأ فهو يدل على سخف . ولكن إذا كان التناقض يعود إلى سبب خاص لم نعرفه بعد فلابد إذن من تفسيره .

مثلا : الأستاذ الذى يعمل فى محل الخمور لابد أن يكون جاسوسًا أو لاجئًا والفتاة التى تشتغل بائعة فى المحلات قد تلبس فراء كموديل أو لأن والدها ثرى والشحاذ يغش الناس مظهره البائس وحالته ميسرة . وللأسف هناك أفلام عديدة محشوة بالمتناقضات فى المعلومات وتسبب الاضطراب أحيانًا كثيرة ، كما أنها تكون على حساب قيمة المشهد . أو القصة .

مثلا : نعرف أن فتاة فقيرة والقصة جميعها مبنية على هذه الحقيقة ومع هذا تمثل نجمة سينمائية دور هذه الفتاة الفقيرة ، وتستلزم أن يكون شعرها مكويًا ، وأن تكون تسريحته غالية وتلبس ثيابا فخمة وتقيم فى شقة فاخرة .

وفى كثير من الأفلام الرخيصة نجدأن الديكور لايتناسب مع ماتقوله القصة عن فقر البطلة أو البطل فالقصة تقول إن الفتاة قد أرغمت على الزواج من رجل ثرى بسبب فقرها ، ومع ذلك نراها تعيش فى شقة فخمة وتلبس فاخر الثياب . وحينئذ تكون القصة قد تحطمت بهذا التناقض فى المعلومات بين فقر الفتاة وفخامة الثياب والشقة .

ومع هذا فالتناقض ليس معناه التضاد لأننا نعتبر التضاد من أحد المؤثرات الهامة فى ربط المعلومات ربطًا مباشرًا .

فإذا دخلت فتاة إلى منزل فخم يملكه صديقها فإن هذا الديكور الفخم يتضاد

مع فقر الفتاة الذى يمكن أن تدل عليه بساطة ثوبها .

وهناك لقطة مشهورة فى فيلم M الذى أخرجه (فرتزلانج) ، أم لم يعد ابنها من المدرسة فتصرخ فى السلم باسم ابنها (صورة السلم تظهر فى الوقت الذى نسمع فيه صرخة الأم . فالصوت يمثل قلق الأم . فى حين يعبر ديكور السلم الصامت فى الوقت نفسه عن أن الطفل لم يصل . وهذا هو التنسيق الناجح لأننا إذا سمعنا صوت الأم ثم بعد ذلك رأينا صورة السلم فلاشك أن التأثير سيضعف) .

وثمة مثال مدهش للتوفيق فى فيلم الخطاب الذى تمثل فيه بيتى ديفز والذى أخرجه ويليام ويلر . كان الغرض هو إظهار الصمت الذى يطبق على المزرعة كالموت . والصمت هو انعدام الضجة ولكن مجرد انعدام الصوت لايكفى للتعبير عن الصمت ولذلك عرض ويليام ديلر نباتات مظلمة ونوافذ مغلقة وأناساً يغطون فى النوم وجميعهم يمثلون صورة الصمت والهدوء . وفجأة ينقطع هذا الهدوء بصوت طلقة نارية . أى نجد أن التمثيل البصرى للصمت ينقطع بهذا الصوت .

وعلى المخرج أن يحاول الحصول على أقوى تعبير فى أقل حيز . وهذامعناه أن عليه أن يختار هذا الأسلوب أو تلك الأساليب التى تكون أصلح للتعبير عما يريد أن يقوله فى لحظة معينة . وقد يقرر أن الحوار أو الحركة أو الديكور هو الأصلح بالنسبة للتعبير عن هدفه . وبعد أن يستعمل طريقة معينة فى التعبير بحيث تكشف عن كل معلوماتها ومن ثم تكون قد فقدت قوتها التأثيرية ، نجده قد يستعمل طريقة أخرى للتعبير وهكذا .

وهناك دائماً حقيقة رئيسية تكون هدفاً للمشهد أو اللقطة . ولكننا فى نفس الوقت نستطيع أن نستعمل المصادر الأخرى للمعلومات لنضيف معلومات أخرى . ويجب ألا نقنع بمجرد التعبير عن الهدف الرئيسى ، إذ علينا أن نحاول الكشف عن

بعض التطورات الصغيرة أو وضع معلومات أقل أهمية فى نفس الحيز الموضوع أمامنا .

. مثلا : الديكور يمثل محلا تجاريًا بعض الإكسسوار يدل على أنه محل رهونات . رجل يدخل وتدل ملابسه على الفقر يحمل كمانًا . الحنان الذى يمسك به الكمان يدل على مايكنه من إحساس نحوه .

فى هذه اللقطة نستغل الحوار . يقول إنه يحتاج إلى نقود لأن زوجته مريضة . ومع هذا لانرضى بهذا القدر من استغلال المشهد . فنبين الرجل الذى يقف وراء البنك يستمع وهو يعد النقود . فهذه الحركة الجانبية تكشف بخل الرجل وبهذه الطريقة نضاعف قيمة المضمون فى نفس الحيز . ولذلك فلابد أن توزع المعلومات بغزارة وبكثافة على كل شبر من الفيلم .

الفصل السادس

التكبير والتكوين

ENLARGEMENT & COMPOSITION

درسنا حتى الآن شريط السيلولويد فى مجموعه ولكننا إذ تقدمنا وجدنا أن حيز الفيلم نفسه ينقسم إلى وحدات أصغر تنقسم بدورها إلى وحدات أكثر صغرًا . ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تتفتت هذه الأقسام الصغرى ولذلك لابد أن نبحث عن الطريق والوسائل التى تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة .

فن فكرة الحيز تشتق مبادئ التقسيم والتجميع . وهذه المبادئ من أهم مايعنينا فى أى بحث نقوم به بعد ذلك فى طبيعة السينما . وسوف نقصر بحثنا على التقسيم الميكانيكى والفنى لشريط السيلولويد وأصغر وحدة هى الكادر أو إطار الصورة Frame . وكل قدم من طول الشريط يشمل ١٦ كادرًا ، وهذا معناه أن الفيلم الواحد يحتوى على حوالى ١٢٠,٠٠٠ كادر . فإذا أمسكنا شريط السيلولويد بأيدينا

وجدنا أن كل صورة من هذه الصور الصغيرة تختلف عن الصورة التى تسبقها . وكل صورة جديدة تمثل تطورًا بالنسبة إلى الصورة السابقة . وعلى الرغم من أن هذا الاختلاف اختلاف تكتيكى فإنه يعلمنا أنه لابد من تقدم القصة باستمرار – ودون انقطاع أو تراخ . وآلة العرض هى التى تجمع هذه الصور . وكل هذه العملية التى تحتوى على تقسيمات وتجميعات ليست سوى عملية ميكانيكية لاتخصنا فى شىء .

إن عدداً غير محدود من هذه الصور يكون اللقطة (Shot) . وتتحدد اللقطة كلما توقفت الكاميرا ومالم تتوقف الكاميرا عن التصوير فإننا نستمر فى نفس اللقطة حتى لو تغيرت الأشياء التى نصورها . وعندما يتغير وضع الكاميرا نكون أمام لقطة جديدة ولو كنا نصور نفس الشىء فى الوضع الجديد .

إن تقدير عدد الصور التى تقع فى قدم واحد من طول الشريط يمكن تحديده بطريقة ميكانيكية . ولكن طول اللقطة نفسها لايمكن تحديده . وأكثر من ذلك فتحديد المسافة بين الكاميرا وتحديد اتجاهها بالنسبة لما تصوره لايمكن تقييده . فهى مسألة تقديرية قبل كل شىء . ولكى نحدد البعد الذى فيه الكاميرا ؟ والاتجاه الذى نحدد للتصوير ، والوقت الذى تستغرقه اللقطة ، لابد أن نبحث فى المبادئ التى تدلنا على مثل هذه القرارات .

يجب أولا أن نفهم أن حقل الكاميرا محدود . فعدسة التصوير تلتقط جزءًا محدودًا من الكل ، وهذا اختلاف جوهرى يميز السينما عن المسرح فعلى الرغم من أن المسرح محدود فى إمكانيات تقديم المسرحية . فإن أحداث المسرحية تعرض على المسرح بشكل كامل غير متقطع . وكل شىء يحدث فى غرفة أوديكور يظهر أمامنا فى نفس الوقت ويكون شيئًا كاملا . ولكن الفيلم قد يظهر لنا بعض أجزاء من الغرفة أو الديكور . والكاميرا تقتطع حقلا معينا ولاترينا الكل بل جزءًا من الكل . وكل

لقطة ترينا جزءًا معينًا ومايليها من اللقطات ترينا أجزاءً أخرى .

وهنا يبرز لنا سؤال : ماهو الجزء الذى يجب أن يظهره لنا المخرج ؟

والجواب على هذا السؤال : مادامت الكاميرا لاتلتقط إلا جزءًا من الكل فيجب أن تلتقط الجزء المهم . وعلى ذلك فالفيلم لايعطينا تمثيلا واقعيًا للأحداث مثل المسرح ، ولكن يعطينا عرضًا مختارًا للأشياء التى يعتقد المخرج أنها هامة . ومادمنا لانستطيع أن نرى الكل وأن نقرر بأنفسنا ماهو المهم ، فعلى المخرج أن ينتقى لنا وأن يرينا مايعتقده هامًا . هذا التعبير أو هذه الحركة أو هذا الإكسسوار ضرورى وكأنه يشير إلى عناصر مختلفة ويركز عليها حتى يصبح لها مغزى معينًا بالنسبة للقصة .

ويستطيع المخرج أن يؤكد أهميتها بأن يرتبها فى المكان بطريقة تجعل الأشياء التى فى المقدمة تبدو أكبر كثيرًا من الأشياء التى فى المؤخرة .

وكلنا يعلم الطريقة التى يتندر بها هواة التصوير حين يلتقطون لأصدقائهم من ناحية أقدامهم وهم نائمون فتظهر أكبر بكثير من رءوسهم . وفى السينما تستعمل الكاميرا هذا التحريف فى التصوير لتأكيد بعض المعانى .

مثلا : كأس خمر تظهر فى المقدمة برغم صغرها فى الحقيقة وتملأ نصف الشاشة ثم يظهر فى المؤخرة مدمن على الخمر يبدو صغيرًا بالنسبة للكأس التى تسيطر عليه .

ومادام للمخرج مثل هذه السلطة فى اختيار الضرورى ، فإن المتفرجين يفترضون أن كل شىء يعرضه عليهم هام . ولكن قد يحدث من هذا تخريج خاطئ إذا أظهر المخرج جزءًا غير هام ومتفرج السينما على عكس متفرج المسرح الذى يركز همه تلقائيًا على أجزاء معينة من المسرح فمتفرج السينما لن يحاول أن يقرر لنفسه ماهو المهم . ولكنه يثق فى اختيار المخرج .

ومادام هذا هو المبدأ السارى فى استخدام الكاميرا فلابد أن نسأل ماهو المهم ؟

إن إظهار المهم معناه إظهار عناصر تكشف المعلومات . ومادام الممثل ليس هو

المصدر الوحيد للمعلومات فيجب ألا نحصر أنفسنا فى الممثل . فإذا كانت بندقية هامة فلابد أن نظهرها . وإذا كانت عجلة سيارة تنفجر فلابد أن نظهرها أيضًا وإذا كان الديكور مهمًا فيجب أن نظهره . وإذا كان المهم هو وجه الممثل فلابد من إبرازه . فإذا كنا نعتمد على حجم العنصر المهم ، فيجب أن نقترب أو أن نبتعد بالكاميرا حتى نلائم بين حقل الرؤية وبين حجم الشيء الذى نصوره . ومادام لايمكن التعبير بعدة عناصر مختلفة فيجب تصوير عدة عناصر فى نفس الوقت . ولذلك يجب جمع هذه العناصر فى لقطة واحدة . ومجرد تصوير عدة عناصر فى لقطة واحدة لايجمعهم معًا حتى لو كانوا متضادين أو كانوا يعبرون عن قيم مختلفة . ويمكن أن نطلق على ذلك : تكوين طريق التعبير المختلفة فى لقطة واحدة .

والتكوين Composition فى السينما على عكس التكوين فى الرسم ليس أمرًا جماليًا بقدر ماهو أمر وظيفى . إنه مجرد تجميع عناصر مختلفة تكشف عن المعلومات .

وكلما تقدمت القصة كلما انتقل الاهتمام من ممثل إلى آخر ، أو من إكسسوار ثابت إلى إكسسوار متحرك ومن إكسسوار إلى ممثل . أو من مجموعة عناصر إلى مجموعة أخرى . . ومن المستحيل أن تبقى نفس اللقطة لتقول لنا كل شيء هام لمدة طويلة مادام لا يوجد منبع واحد للمعلومات يستطيع البقاء مدة طويلة .

فالاهتمام الجديد ينشأ باستمرار بما يعنى أن ثمة معلومات جديدة أصبحت هامة وعلى ذلك يجب تغيير موضع الكاميرا لتتقدم نحو لقطة أخرى حيث نستطيع أن نتابع اهتمامنا وهو ينتقل .

واستخدام الكاميرا استخدامًا مرنًا يعنى أننا نتابع انتقال اهتمامنا بمرونة ، فإذا أخرنا لقطة وكان اهتمامنا قد تقدم ، أحس الجمهور بالانزعاج ، وأحيانًا يكرر الفعل أقل أهمية من رد الفعل . وأحيانًا يكون تعبير الممثل الذى يتحدث أقل أهمية من تعبير الممثل الذى يستمع .

فإذا فشلنا فى إظهار العناصر التى يهتم بها المتفرج والتى تكون هامة فإننا نبدو كأننا نخفى عنه شيئًا . وفى هذه الحالة إما أن يكون المخرج قد ارتكب خطأ أو أن المخرج يريد استخدام حقل الرؤية المحدود ليخلق تأثيرًا جديدًا .

مثلا : قد نستطيع حين نرى رد فعل ممثل أن نستنتج أن شيئًا مايحدث . ولكن قد لايعرض علينا على الفور ماذا يحدث .

وقد نستنتج من تأثر أحد الممثلين أن شيئًا ماقد حدث . ولكننا لانطلع مباشرة على الحادث . فإذا أخفينا هذا الحادث الهام من مجال النظر أثرنا التلهف . ثم يمكن بعد ذلك كشف هذا العنصر عند دخول شخص آخر . أو إذا صويت بندقية تهدد أو إذا بدأت النيران فى الاشتعال وهذا التأثير الذى يحدث من إخفاء أشياء باستبعادها من حقل البصر لأهميته بالنسبة إلى الصوت إذ يمكننا أن نظهر المصدر الذى يصدر عنه الصوت . أو أن نخفيه . ويمكننا أن نخفى الشخص الذى سبب الضجة حين فتح الباب . أو بأن نخبئ أو نظهر الشخص الذى أطلق رصاصته .

ويجب أن نقارن الكاميرا بالعينين . والكاميرا عمومًا هى عيون الذى يحكى القصة . ولذلك يجب أن توضع الكاميرا حيث يستطيع النظر إلى الأشياء . وبذلك يرينا أهم الأشياء . ولكن القصاص يستطيع أحيانًا أن يحل محل ممثل من الممثلين ويستطيع أن يتغلغل فى روحه . ويستطيع أن ينظر بعينيه . ثم يستطيع بعد ذلك أن ينتقل إلى نفس ممثل آخر وأن ينظر بعينيه . ولنفرض أننا نصور رجلاً يدخل حجرة حيث يرى دماراً مريعًا . الكاميرا هنا تظهر المشهد بالطريقة التى يراها الممثل . أو إذا دار حوار بين ممثل يجلس على مقعد وممثل يقف أمامه فتستطيع أن تلتقط صورة إلى فوق حيث الممثل الجالس يرى الممثل الواقف أو يلتقط صورة من وجهة نظر الممثل الجالس كما تستطيع كذلك أن تلتقط صورة من الجانب للممثلين معًا . وفى هذه الحالة تكون اللقطة منظوراً لها بعين شخص ثالث هو الذى يحكى القصة .

وقد قلنا فى بداية هذا الفصل أن منسق الفيلم Coordinator يستطيع أن يختار نوع اللقطات وأطوالها ومع هذا فهو ليس حرًّا فى ذلك فعليه أن يوائم بين هذه اللقطات ومطالب القصة طبقًا للمبادئ التى بيناها . وكثير من المخرجين يتورطون فى لقطات متطرفة . ومهما بلغ إتقان هذه اللقطات من الناحية الفنية الحرفية فقد تكون أضر بالقصة من نفعها .

وفى رواية المواطن كين لاورسون ويلز لقطة لملهى ليلى تصور من أعلى السقف وهذه اللقطة من الناحية الفنية رائعة . ولكنها من ناحية القصة ليس لها معنى أو مغزى . وفى نفس الفيلم توجد لقطة أصبحت مشهورة بسبب تكوينها الذكى . كوب به سم فى المقدمة وفى الوسط تظهر امرأة تموت من السم . وفى المؤخرة باب يدخل منه (كين) الذى كان سببًا لمحاولتها الانتحار .

واللقطات المختلفة تضم من الناحية الفنية الآتى :

١ – م . ع المنظر العام . Long shot (L.S.)

٢ – م . ع . م المنظر العام المتوسط Medium Long Shot (MLS)

٣ – م . م المنظر المتوسط Medium Shot (M.S.)

٤ – م . م . ق المنظر المتوسط القريب

Medium Close Shot (M.C.S.)

٥ – م . ق المنظر القريب Close Shot (C.S.)

٦ – م . ك . م المنظر الكبير المتوسط Semi Close up (S.C.U.)

٧ – م . ك المنظر الكبير Close Up (C.U.)

كما يمكن تقسيم اللقطات المتحركة إلى :

(ا) الكاميرا تسير محاذية للموضوع Travelling

(ب) الكاميرا تسير إلى الأمام أو إلى الخلف متقدمة من الموضوع أو مبتعدة عنه (Truck in-out)

(جـ) الكاميرا تستعرض الموضوع أفقيا (PAN) وتكون أرجل الكاميرا ثابتة ولا يتحرك سوى الرأس فقط .

(د) الكاميرا تستعرض الموضوع من أعلى إلى أسفل أو بالعكس .
(Tilt up-down)

ويمكن استعمال كل حركة على حدة أو الجمع بين حركتين أو أكثر . وكل لقطة تبين مجموعة مختلفة من العناصر التى تكشف عن المعلومات فالمنظر العام L.S. يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل مثل الديكور الكامل بما فيه أناس وأفعال . ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل .

ويستطيع المنظر العام المتوسط أن يقربنا أكثر من المنظر العام ولكنه فى نفس الوقت يستطيع أن يرينا كل عناصر الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك والممثلين وأعمالهم .

والمنظر المتوسط M.S. لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءا منه فهو لا يظهر إلا جزءا من الديكور ولا تظهر مجموعة من الناس بل فريقًا منهم . وفى الوقت الذى ننتقل من تصوير الكل فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا هام ، وعلى ذلك فتجب أن تكون الأجزاء التى تسير إليها اللقطة هامة فى الحقيقة والصورة العامة هى مجرد محاكاة للحقيقة . ولكن اختيارالمعلومات يبدأ من هذه المرحلة . وتستطيع أن تجمع عناصر مختلفة المعانى .

مثلا : جوكى وحصان ومقامر وفى المؤخرة يظهر الخط الذى ينتهى عنده الشوط . أو مثلاً عسكرى بوليس ولص وخزينة مكسورة .

وقدرة المنظر المتوسط القريب M.C.S. تتوسط بين المنظر المتوسط والمنظر

القريب .C.S وهو يجمع بين عناصر مختلفة وفى نفس الوقت يميل إلى إعطائنا تفاصيل هذه الأشياء

أما المنظر القريب .C.S فيشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءًا من الديكور كثقب فى حائط نشأ من طلقة رصاص . أو يكون جزءًا من شىء كإطار سيارة ينفجر ، أو إكسسوار ، أو خطاب أو أصبع ممثل يدق بها فى عصبية . وهناك ما هو أقرب من هذه اللقطة وهو المنظر الكبير المتوسط .

وتستعمل هذه اللقطة عندما تريد أن تعرض وجهين لشخصين ويأتى بعد ذلك المنظر الكبير .C.U وفى المنظر الكبير ننقل تعبيرات الممثل إلى المتفرجين الذين يجلسون فى آخر صف . وهذا ما يجعل السينما أكثر الفنون ديمقراطية .

أما الغرض من لقطة البانوراما (والترافلينج) فهو متابعة انتقال اهتمامنا بدون انقطاع أى بدون تغيير من لقطة إلى لقطة أخرى . وهذا يقصر استعمال البانوراما على الحالات التى ينتقل فيها اهتمامنا بحيث تستطيع الكاميرا أن تتابع هذا الانتقال .

وحين يكون الفصل الذى يظهر على وجه أحد الممثلين قد أصبح أكثر أهمية من مجموع الناس أو من الديكور القائم خلفه فى هذه الحالة يسمح للكاميرا بأن تنتقل إلى الأمام حتى تنقل وجه الممثل مكبرًا . ويمكن كذلك أن تعنى لقطة الترافلنج أن الاهتمام ينتقل من موضوع محدد إلى الديكور بأكمله . وفى هذه الحالة يمكن للكاميرا أن تتجول بالعرض حتى تظهر الصورة والإكسسوار بمجموعه .

ويمكن للقطة الترافلنج كذلك أن تعنى ملازمة الاهتمام لشخص يتحرك أو فى هذه الحالة يمكن للكاميرا أن تتحول معه . وعلى أى الحالات فلابد أن تعتمد الكاميرا فى حركتها على حوادث القصة وليس على مزاج المخرج .

ونفس المبادئ تنطبق على استعمال اللقطة البانورامية . ويجب ألا تنتقل من موضوع إلى آخر ما لم يوجد سبب لهذا الانتقال . وقد ترغب فى الانتقال من

مجموعة من الناس إلى مجموعة أخرى فيعتقد المخرج أنه من الضرورى عرض الديكور بلقطة بانورامية ومن أجل ذلك يدع أحد الممثلين يعبر غرفة ويتابعه بالكاميرا وبذلك يتمكن من عرض الديكور ، ولكن سير الممثل لابد أن يكون له معنى وهدف .

وقد يكون السير هامًا فى حد ذاته وأحيانًا تكون طريقة المشى نفسها هامة . والطريقة التى يمشى بها شارلز لوتن فى رواية هنرى الثامن تعبر عن الشخصية تعبيرًا خاصًا .

والخطر فى استعمال اللقطة البانورامية أو السائرة ، هى أنهما لقطتان بطيئتان ، أما الانتقال من لقطة إلى أخرى فيكون أسرع . ولذلك يجب ألا تستعمل هاتان اللقطتان إلا حين يحدث انتقال فى الاهتمام فعلا . إن لكل لقطة موضوعا مستقلا بذاته على حين أن القصة فيض مستمر . والميل إلى تقسيم اللقطات هو ميل لتفكيك القصة فى حين نريد تحقيق تسلسل سلس . وهناك طرق مختلفة للربط بين اللقطات .

أولا :

يجب ألا يكون الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى انتقالا واسعًا .

فإذا بدأنا بالمنظر العام .L.S أو صورنا شخصًا يدخل غرفة فيجب ألا تتبع هذه اللقطة بمنظر كبير .C.U فالانتقال بين اللقطتين كبير إلى الحد الذى يعيق معه الترابط .

وبدلا من ذلك علينا أن نقترب بالكاميرا فى لقطتين أو ثلاث لقطات كالمنظر المتوسط والمنظر القريب .

ونفس المسألة إذا بدأنا بالمنظر الكبير .C.U وأردنا أن ننتهى بالمنظر العام .L.S ولهاتين الطريقتين تأثيران مختلفان ، فإذا بدأنا بالمنظر العام ثم اقتربنا

ببطء فإننا ننقل إحساساً بالحركة المتزايدة وهو ما يتلاءم عادةمع تطورات أغلب المشاهد فهى تنمو تدريجيًّا نحو التوتر.

أما الطريقة العكسية فلها أثر مخالف لأنها تنقلنا من التفصيل إلى المحيط وهى تنقل لك الإحساس بالظروف التى يجرى فيها المشهد.

والحركة تعمل على الربط ربطًا سلسًا. إذ يصعب علينا أن نتحقق من أننا ننظر إلى مشهدين مختلفين. فإذا كان الأول يظهر بداية الحركة والثانى يظهر استمرارها، فالشخص الذى يبدأ فى الوقوف من جلسته على مقعد فى لقطة واحدة ثم ينتهى من حركته فى لقطة تالية يمثل ربطًا رائعًا وحتى إشعال سيجارة قد يربط بين لقطتين. وسبب ذلك هو أننا نتنبأ بما سيحدث مما يقود إدراكنا بسهولة نحو تمام الحركة نفسها. بل إن التنبؤ يعمل بقوة أكثر فى الربط بين لقطتين إذا لم تكن هناك حركة ويكفى أن شخصاً يتجه بنظره إلى اتجاه معين فنتوقع أن شيئًا حدث فى هذا الاتجاه. ونتوقع أن ترينا اللقطة التالية ما حدث.

وأخيرًا هناك الصوت كرابط بين اللقطات، فبينما الفيلم ينقسم إلى عدة أقسام، فإن الصوت لا ينقطع. ولذلك نستطيع أن نجعل الانتقال من لقطة إلى أخرى يعتمد على الصوت سواء عن طريق الحوار أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى وهى طريقة يلجأ إليها كثير من المخرجين المتمكنين.

الفصل السابع

المشهد SCENE

المشهد هو أقرب الأقسام التى تأتى بعد حيز الفيلم كله . وطول المشهد لا يتحدد بأية ضروريات مادية ولكنه يتحدد بالضروريات التى تمليها القصة . فقد يتكون المشهد من عدة لقطات أو من لقطة واحدة أو لقطتين .

والقصة نهر لا ينقطع من التطورات . ولكن مشاهد الفيلم تمثل بعض الحوادث فى هذا النهر الدافق . والفيلم قصة تحكى فيها بعض المشاهد ولا تحكى بعضها الآخر . والجزء الذى تحكيه هو ما يظهر فى المشاهد والجزء الذى تحذفه يحدث بين المشاهد .

ويمكن تعريف المشهد بأنه جزء من القصة يحدث فيه حادث معين وكل حادث يحدث فى مكان معين وفى زمن معين . وبالتالى فالمكان والزمان عنصران فى غاية الأهمية بالنسبة للفيلم . ولكن الكاتب الروائى لا يرتبط لا بالمكان ولا بالزمان ، إنه

يستطيع أن يتأخر وأن يتقدم بجملة واحدة . فلكى يرسم خواطر شخصية من شخصياته يستطيع أن يتنقل بنا إلى أماكن عدة دون أن يستقر على مشهد معين .

ولكن المسرح يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة المشهد . غير أن عدد مشاهده محدودة إلى حد أن عنصرى الزمان والمكان لا يلعبان دورًا كبيرًا فإذا قلنا إن المسرحية الكلاسيكية تتكون من ثلاثة إلى خمسة مشاهد فالقصة السينمائية تضم – فى المتوسط – حوالى ستين مشهدًا على الأقل .

وبذلك يلعب المكان والزمان دورًا هامًا فى الفيلم لأن تأثيرهما قد تضاعف بالنسبة للمسرح .

والمشهد فى السينما لا يتحدد بما يحويه من حركة . ولا يتحدد بدخول الممثلين أو خروجهم ولكن يتحدد بتغيير المكان أو بانقضاء فاصل من الزمن . فإذا أقطعنا حفلة وانتقلنا إلى رجل ينام فى منزله فلابد أن نعتبر هذه اللقطة وحدها مشهدًا بالرغم من أن شيئًا كثيرًا لم يحدث . والسبب أننا غيرنا المكان .

وكذلك إذا ما أنهينا مشهدًا فى غرفة النوم بالليل وتبعناها بمشهد لنفس غرفة النوم فى الصباح فلابد أن نعتبر هذا مشهدًا برغم أن المكان لم يتغير والسبب هو مرور فترة من الزمن بين اللقطتين .

أما بالنسبة للمكان فالفيلم يحوى ثلاثين مشهدًا . ويحدث إما فى أماكن مختلفة أو يعود إلى نفس الأماكن . ويمثل عدد المشاهد بثلاثين – الرقم المتوسط – لأنه يقل أو يزيد .

أما بالنسبة للزمان فلابد أن ندرس الفيلم من ناحيتين :

الزمان الذى يستغرقه المشهد والزمان الذى يقع بين المشهدين .

أما الزمان الذى يستغرقه المشهد فهو الزمان الحقيقى .

أما الزمان الذى يتخلل المشاهد فلا يمكن تحديده . ونظرًا للمعنى الجديد الذى يتخذه الزمان والمكان فى الفيلم فلابد أن نعرض لكل منهما على حدة .

المكان PLACE

يرجع الدور العام الذى يلعبه المكان فى الفيلم إلى أن الكاميرا تستطيع أن تذهب إلى أى ناحية فى العالم . ويمكنها أن ترينا مشهدًا فى أفريقيا ثم تتبعه بمشهد آخر فى آسيا . ويمكنها أن تعرض مشهدًا فى طائرة ومشهدًا آخر تحت الأرض فى منجم . . والمسرح محدود من هذه الناحية لا يمكنه أن ينتقل إلى الأماكن التى تقع فيها الحوادث . ولكنه يحاول أن ينقل هذه الحوادث إلى الأماكن التى يمكن أن تعرض على خشبة المسرح . وعدد هذه الحوادث محدود نظرًا للقيود الفنية ولصعوبة نقل المشاهد فى المسرح . ونظرًا لأن المسرح لا يستطيع أ ينتقل إلى الأماكن التى يظهر الناس فيها غالبًا . فلابد أن يلزم هؤلاء الناس على الظهور فى عدد محدود من المناظر فيبدو دخولهم وخروجهم غالبًا ، بل يبدو سير المسرحية بأسرها مصطنعًا ، ولكن الفيلم حر وسير القصة فيه مرن ، ولكن سرعان ما يتوقف فرحنا حين نسأل هذا السؤال : إلى أى الأماكن لابد أن تذهب الكاميرا ؟ وكما يحدث عن اختيار اللقطات نقول علينا أن نذهب إلى الأماكن التى يحدث فيها شىء هام . فنفس المبدأ هو الذى ينطبق ، فعلينا أن نتتبع اهتمامنا وهو ينتقل وينتج من ذلك ، إنه لابد أن نذهب إلى كل الأمكنة التى يحدث فيها شىء هام . إذ لا يمكننا أن نشير إلى بعض الحوادث الهامة التى وقعت فى مكان آخر دون أن نعرض الحوادث فعلا . وهذا فارق جوهرى بين السينما والمسرح وغالبًا ما يحدث حادث —كشجار بين عدد من الناس مثلا وألايستلزم حدوثه مكانًا معينًا بالذات . ويواجه الكاتب فى هذه

الحالة مشكلة اختيارالمكان المناسب لهذ الحادث . وحرية الانتقال إلى أى مكان تستتبع السؤال عن اختيار المكان المناسب . وبعض المميزات ترتبط بكل مكان . وهذه المميزات تؤثر فى الأحداث التى تحدث فيه . وبالتالى فإن اختيار المكان الصحيح يعنى أن هذه المميزات المكانية تضاف إلى الحوادث نفسها . ولو أننا أخذنا أى مكان دون تحديد فكأن معنى ذلك أن الحوادث لا علاقة لها بالمكان . بمعنى أن الحوادث تتناقض باختيار المكان ونجد فى الأفلام الرديئة تناقضًا بين المكان وبين الحوادث التى تحدث فيه . أما الفيلم الجيد فهو الذى يختار المكان الصحيح لكى يشترك فى تقييم القصة ذاتها .

ومميزات المكان هى :

١ – النوع – Type (مكتب مستشفى)

٢ – الحالة Kind (مزدحم . جديد . رخيص)

٣ – الغرض Purpose (معرض فنى لعرض لوحات فنية . مصنع لصنع منتجات . سجن لسجن المجرمين)

٤ – العلاقة بين المكان وبين شخص واحد أو عدة أشخاص

(ا) يريد شراء منزل :

(ب) ينتظر فى مكتب خصمه . غرفة نوم البطلة .

٥ – الموقع Location

الموقع (مطعم فى مصيف فى مكان فى صحراء . غرفة فندق فى الإسكندرية) .

وكل واحدة من هذه المميزات يمكن أن تؤثر تأثيرًا بعيدًا عن المشهد فنوع المكان يمكن أن يؤثر على الحركة فمثلا (سيدة حامل تضع مولودًا داخل مصعد معطل) (بين السماء والأرض) أو مشهد غرامى فى المقابر (لا وقت للحب) .

وحالة المكان يمكن أن تدل على شخصية أصحاب أثاث بلا ذوق يدل على

محدثى نعمة أو أغنياء حرب أوكباريه رخيص معتم يكشف عن الانحلال .

أما الغرض من المكان ، فإن اجتماعًا تجاريًا لابد أن يعقد فى مكتب كما يجب أن يتم العمل فى مصنع . ولكن هذا هو كل تأثير المكان على المتفرج فقد طال الظن بأن إقحام مشاهد من الكباريهات يساعد على تسلية المتفرجين ولاشك أن الغرض من هذه الأماكن تسلية الزبائن ، ولكن ليس من الظن أن تستنتج من ذلك أن مشهدًا فى كباريه سيسلى متفرجى السينما .

إن وجود تناقض بين الغرض من المكان والحوادث التى تحدث فيه يثير التسلية غالبًا . ولنفرض أننا أمام مشهد غرامى فى مصنع للطائرات فالغرض من المصنع هو إنتاج الطائرات وغرض الشابين هو أن يتبادلا القبلات فيلم (المخربون) لالفريد هتشكوك .

أو لنفرض أن شخصين يحاولان الحديث فى صفقة تجارية وهما يقفان فى نفق مترو مزدحم بالناس فالغرض من النفق هو توصيل الناس إلى وجهاتهم وليس توفير جو خاص لأحد ، وهذا التناقض يمكن أن ينتهى ببعض حوادث مضحكة لأن رجلى الأعمال سيصران على ألا يزعجهما أحد . فى حين يتدخل المارة فى مناقشتهما . أو بقرة تظهر فى مطبخ بدلا من أن تظهر فى حظيرة . وقد تكشف العلاقة بين مكان وشخص عن زاوية مختلفة لمشهد من المشاهد مثلا : بوليس سرى يحتسى كأسًا فى بار فإذا أعلمنا أن الذى يملك البار لص ، فإن المشهد يكون له مغزى . وقد يكون للموقع أهمية ليس فى حد ذاته بل فى علاقته بموقع مكان آخر . فقد يكون المحب فى القاهرة والمحبوبة فى القاهرة وقد يعيشان فى منزلين متجاورين فإذا انتقل الرجل من مكان إلى آخر فإن موقع المكانين ينبئ بالمسافة بينهما . وبالتالى يكشف عن الوقت الذى تتوقع أن يصل فيه . . وقد يكون هذا هامًا لأنه قد يكون ساعة أو أسبوعًا

أو شهرًا . ومادمنا قد عرفنا هذه الحقائق عن المكان فعلينا أن نعرف كيف نطبقها على القصة .

لنختار مكانًا للمشهد التالى . رجل يخبر والد فتاة أنها هربت مع شخص يحتقره هذا الوالد . إذا لم نهتم باختيار مكان بالذات فنختار مكان عمل الوالد . المكان هنا لا علاقة له بالمشهد وعلى ذلك سيعتمد المشهد كله على الحوار . أما الاختيار الصحيح للمكان فيكون الشارع فى مواجهة بيت الأب . الرجل ينادى على الوالدين من النافذة ويخبره بأن ابنته قد غادرت المنزل . وخلال هذا المشهد يظهر المنزل الذى هربت منه الفتاة كأنه شاهد صامت على الحادث . (عطيل الفصل الأول) وهذا مثل آخر . أم يقال لها إن طفلها قتل فى حادث فإذا كان المشهد فى غرفة استقبال فلابد أن تعبر الممثلة عن جميع الانفعالات التى تحسها الأم حين تستقبل مثل هذا الخبر . ولكن إذا شاهدناها تهرول إلى غرفة طفلها فإن عبئًا كبيرًا سينتقل من الممثلة إلى المكان . فكل ما تركه الطفل فى غرفته يشير إلى وجود الطفل وفى نفس الوقت إلى غيابه بطريقة شديدة التأثير . بل ويمكن أن نعرض الأم وقد أدارت ظهرها للكاميرا . ومع ذلك فإن الجمهور سيحس بكل الإحساسات التى تعصر قلب الأم .

واختيار سوق الخضر والفاكهة مكان لفيلم الفتوة بطولة فريد شوقى اختيار موفق ولا شك ، وتخصيص الثلاجة التى يحتفظ فيها بالفاكهة حتى لا تفسد ، اختيار موفق لمشهد الموت ، وبعد اختيار المكان الملائم للمشهد يجب أن تستغل المؤثرات التى توجد فيه ولابد من استغلالها استغلالاً مؤثرًا . فنحن نعلم أنه توجد بمحطة بنزين عدة أدوات مثل آلة رفع السيارات وآلة ضغط الهواء وأماكن للسيدات والرجال أو تليفون عمومى كما نعلم أن بالمسرح ستائر وأضواء وديكورًا ومقاعد . وأن صالة الفندق تحوى مكتبًا للاستعلامات وكباين للتليفزونات وعدة أبواب للخروج

وعدة مصاعد فإذا أحسنا اختيار المكان فلابد أن نستخدم هذه الأشياء الموجودة فيه استخداماً إيجابياً فى المشهد . وبهذه الطريقة نضرب عصفورين بحجر واحد لأننا نضيف مادة جديدة للمشهد ونخرج المكان إخراجاً حياً إذا أضفنا إليه أشياءخاصة به تميزه ونفس هذا الإحساس الحى بالمكان يزيد من قيمة المشهد . ولقد قاله جوته « الإحساس الحى بالظروف والقدرة على التعبير عنها هو ما يصنع الشاعر » وأكبر استغلال للمكان فى فيلم (لوبتش) (نكون أو لا نكون) . فى هذا الفيلم مشهد يطارد فيه أعضاء حركة المقاومة عميلا للجستابو ويهرب العميل إلى أحد المسارح الفارغة . ويختفى من البداية تحت الكراسى وتحول أضواء المسرح إليه فيحاول الهرب وراء الستار ومن الواضح أن الستار والمقاعد والأضواء لا توجد إلا فى المسرح ولو أن المشهد جرى فى مكان آخر لكان على لوبتش أن يستغل إكسسواراً آخر .

مشهد الحلاق المشهور فى فيلم (الدكتاتور العظيم) لشارلى شابلن اختيار سليم للمكان واستغلال سليم لكل ما فيه . فالحلاق ضرورة لكل إنسان ويتناقض مع الغرور والصلف الذى يسيطر على المستبدين . وقد اختار شارلى شابلن لمشهده هذا المكان واستغل إمكان تدوير الكرسى بالقلاووظ لتسلية كراسى الحلاقين ورفعه إلى أعلى ثم إلى أسفل وبذلك استطاع أن يكسب قصته تأثيراً فلسفياً .

ومن الواضح أن التحقق من المكان والإحساس به يعتمد عل استغلال العوامل التى ترتبط بالمكان أكثر من أن يكون الديكور نفسه واقعياً . ومع ذلك فواقعية الديكور ضرورية لأن الكاميرا حطمت ما يسمى فى المسرح (بالبديل الرمزى) فى الزمن الماضى كان يكفى أن تعلق ستاراً على المسرح ليمثل حائطاً وأن تضع كرسياً ليمثل نافورة أو (أريكة) لتمثل سريراً وكان على خيال المتفرج أن يحول كل ذلك إلى حقيقة . ولكننا نتوقع من السينما دائماً الواقعية ، ولكن يجب ألا نستنتج من ذلك أن الديكورات الدقيقة الصنع المبالغ فى صنعها تشارك فى خلق القيم الدرامية

للفيلم على العكس ، إنها تلفت النظر وتبعد الاهتمام عن القصة .

وهذه الديكورات لا تهمنا فى ذاتها لأن الحياة لا تدب فيها ، إن كل أهميتها فى أنها تصور نفسية الذين يعيشون فيها أو يمثلون فيها وهناك أماكن تتميز بالجو وأخرى لا جو لها .

وهناك فنانون كثيرون حاولوا خلق جو فنجحوا وفشل آخرون . وقد نعثر أحيانًا على مكان فيه شىء نصنعه بالجو ولكن هذا الشىء بالذات يشبه المعجزة . ولا يمكن تحديده ولقد زرت أماكن عديدة فيها جو وفكرت فيها كثيرًا ولكن يبدو أن وضع قاعدة للجو مسألة مستحيلة .

الزمان TIME

فى الحديث عن المكان كانت أمامنا مظاهر محسوسة وحقائق مادية ولكن أمامنا الآن عنصرًا مجردًا تمامًا لأن الزمن شىء غير مرئى . والزمن كثيرًا ما يفيد سرد القصة بالسينما أو يضر بها ضررًا بليغًا . والفارق الأساسى بين المكان والزمان أن المكان يبقى ولا يتغير تقريباً فى حين أن الزمن لا يبقى كما هو حتى ولو لثانية واحدة . فغرفة النوم لا تتغير بعد يوم أو أسبوع على حين يتقدم الوقت من دقيقة إلى أخرى . والمكان يبقى عمومًا بلا تغيير طوال القصة . ويمثل عاملاً ثابتًا متصلا ، والزمن الذى يتقدم يمثل الحركة والتقدم إلى الأمام . ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون عندنا أماكن مختلفة فالزمن لا يختلف فى وقت معين بالنسبة لها جميعًا ، فإن فترة ساعة لا تختلف باختلاف الأماكن . وكما كان الزمن هو نفسه فى عدة أماكن مختلفة ، فإنه يقوم بدور رائع فى ربط الأماكن المتفرقة . وهذا معناه أن شيئًا يحدث فى وقت معين فى مكان معين ، يمكن أن يرتبط بحادث يقع فى نفس الوقت فى مكان آخر ووسيلة

الربط هى وحدة الزمان مثلا . زوج يشرب الخمر فى حفلة فى الوقت الذى تموت زوجته فى حادثة . أو زوجة تناجى شاباً وزوجها يقف على خشبة المسرح . وهو يقول جملة فى مسرحية هاملت (أكون أو لا أكون) أو زوجان فى شهر العسل يناقشان فيما أعداه للمستقبل . وغواصة تقترب من السفينة التى يبحران عليها .

وفى هذه الحالات يحدث أثر خاص من وحدة الزمان مع اختلاف المكان . والزمن يتحرك دائماً وحركته تمتد إلى الأمام . فالروائى يستطيع أن يناقش بكل حرية الحوادث التى حدثت فى الماضى والتى ستحدث فى المستقبل . ولكن المشاهد فى الفيلم تمثل بلا تغيير حركة إلى الأمام . فليس من المعقول أن المشهد الذى يتلو مشهداً آخر يكون قبله من ناحية الزمن . فإذا كان هذا الأمر مقصوداً كما يحدث عند استرجاع حوادث معينة (فلاش باك) ، فإن زمن المشهد يحتاج إلى عرض دقيق وحذر لأن المشاهد المتتالية تدل أصلاً على الزمن المتابع ولذلك لا يسمح للكاتب السينمائى أن يعرض المشاهد بشكل يخرج عن التتابع ولو كان فى ذلك ما يخدم أداء القصة خدمة أكبر .

إن مجموع الوقت الذى تستغرقه القصة السينمائية ليس محدودًا فقد يكون ساعتين أو عاماً كاملاً . ولكن يجب التحقق من أن كل ثانية تمر فى المشهد تمثل ثانية فى الزمن الحقيقى . فالمشهد الذى يستغرق خمس دقائق يمثل خمس دقائق لا أكثر ولا أقل . وبمعنى آخر نفس الفيلم الذى يعرض خلال ساعتين من العرض يعرض أحداثًا مرت فى مائتى سنة ولانرى سوى ساعتين من آلاف الساعات التى تمر بها هذه الأعوام . أما بقية الوقت فإنه ينقضى فى الفترة التى تفصل بين المشاهد .

وحيث إن الوقت الذى يمر فى المشهد لا يختلف عن الوقت المعتاد فأنت تستطيع أن توجز فترة خمسة أعوام أو عشرة أعوام فى الثانية التى تمر بين تغيير مشهد وآخر . وهذا يعنى أن المشهد الذى يستمر مدة طويلة جداً سيبدأ بطيئا جداً لأن

« جريان الوقت الذى لا يتوقف سيبدو بطيئاً إذا ما قورن بالفترات التى يمكن أن يغيرها خلال الفترة الزمنية بين المشاهد . ويمكن لكاتب السيناريو أن يقطع مشاهده بأن يعرض مشهداً ثانياً يعترضه . ثم يعود بعد ذلك إلى المشهد الأول من النقطة التى تركه فيها . وعليه أن يبدأ منه من لحظة متقدمة بعد ذلك تمثل على الأقل الوقت الذى يكون قد انقضى فى المشهد الثانى . ومع ذلك يمكن أن يكون هناك الوقت الذى انقضى أطول لأن الوقت الذى انقضى بين المشهدين لا يكون محدداً .

وهنا يجب أن ندرك أن طول الفاصل الزمنى له أثره على القصة . وأحد الآثار الهامة التى تنتج عن مضى الوقت هو النسيان ، فالنسيان يمسح جراحنا ويجعلنا نبتسم لما غضبنا منه فى الماضى . فإذا سبنا أحد ومرت ساعة فإن غضبنا يكون حاداً . ولكننا قد ننسى تماماً ذلك الحادث إذا مر عام ، فإذا كان الفارق الذى يفصل بين مشهدين هو يوم واحد فلابد أن تكون أحداث المشهد الذى مضى لاتزال حية فى أذهان المتفرجين ولا يكون كذلك فى أذهان شخصيات القصة فالفارق الزمنى يكون قد محا التأثير الوقتى للغضب أو الحزن أو الفرح . ولا يبقى عالقاً بالذاكرة سوى الانفعالات الرئيسية والمواقف الجذرية العميقة .

إن الفيلم الذى يطول فيه الفاصل الزمنى بين مشاهده يصبح ملحمة بدلا من أن يكون فيلماً دراميا ولا يمكن أن يكون دراميا إلا أحياناً فى المشاهد المتقاربة التى تكون فيما بينها مجموعة واحدة لا تفصلها عن المجموعة الأخرى ذلك الفاصل الزمنى الطويل .

وحين تحدثنا عن المكان تحدثنا عن الغرض من المكان ولكننا حين نتحدث عن الزمن ستتحدث عن استعماله المعتاد . فالساعات الأربع والعشرون التى يحتويها اليوم تنقسم إلى أقسام تستعمل كالمعتاد بطريقة محدودة فالنهار يخصص أصلا للعمل . والمساء للراحة والتسلية والليل للنوم . وهذا الروتين عام يشمل الجنس البشرى كله .

ولهذا يصلح هذا الروتين أساساً رائعاً للمؤثرات الدرامية . وخاصة إذا استخدم فى إثارة التناقض مثلا رجلا ينام فى سريره بالليل . هذا عمل عادى . ولكن إذا كان الرجل ينام فى النهار فعمله يناقض استخدام الوقت المعتاد وهذا قد يعنى أن الرجل إما أن يكون ماجنًا يسهر الليالى أو أنه يعمل فى وردية ليلية أو أنه اضطر إلى الاستيقاظ فى الليل لحادث ما . وفى كل هذه الحالات لابد أن هناك سببا يجعله ينام خلال النهار .

مثال آخر – رجل يريد أن يخطر آخر بخبر خطير . فإذا زاره فى أثناء النهار خلال ساعات العمل فليس هناك ما يعبر عن خطورة الخبر . لأن الوقت عادى لمثل هذه الأغراض .

فإذا أراد الكاتب ألا يبين أهمية الرسالة فعليه أن يعتمد تماماً على الحوار . ولكن الكاتب المدرب يستعمل الليل كوقت مناسب . فالليل للنوم وليس لنقل الأخبار . فإذا دخل الرجل إلى منزل وأيقظ رجلاً آخر من نومه فلابد أنه يحمل أخباراً هامة . وإلا ما كانت هناك ضرورة لإزعاجه من نومه .

ولسنا نحتاج فى هذه الحالة إلى كلمة واحدة من الحوار لنبين خطورة الرسالة (عطيل الفصل الأول) « ياجو يوقظ برباباتسيو من النوم » .

والموظف الكتابى الذى يجلس فى مكتبه فى أثناء النهار ليقوم بعمل عادى لكن نفس الموظف فى نفس المكتب بالليل أمر مختلف وغير عادى . فإما أنه زور فى الحسابات أو أنه مثقل بالعمل ، أو أنه يريد أن يسرق بعض المستندات .

مشهد الغيرة يمكن أن يقع فى أى وقت . ولكن إذا كانت المرأة الغيور قد سهرت طول الليل تنتظر زوجها الذى يعود من مغامرة لا يستطيع تبريرها فإن اختيار هذا الوقت بالذات يزيد من توتر العراك .

والزمن يتقدم دائمًا . وكل شىء يتقدم ويتطور مربوط بالزمن وكل عمل يحتاج

إلى وقت . وكل تطور يحتاج إلى قدر من الوقت . وكل شىء يتم يستلزم فترة زمنية . فخبز فطيرة أو غلى ماء يحتاج إلى وقت . ومقياس الوقت الذى استغرقه عمل ما يتوقف على نوع العمل . فبعض الأعمال تحتاج إلى وقت طويل ، وبعضها يحتاج إلى وقت أقصر . وهذا يعنى أنك تستطيع التنبؤ بمقدار الوقت الذى تحتاجه إذا علمت بالعمل الذى بدأ . وهذا معناه أيضًا أنك تستطيع أن تقدر مقدار الوقت الذى مر إذا رأيت العمل تامًّا ، وعلى ذلك فإنّ تمام عمل يعنى مرور وقت معين دون حاجة إلى كثير من الشرح . ولكننا إذا عرضنا فترة زمنية محدودة ، وعرضنا النية فى عمل شىء معين وكان عرض الزمن منفصلا عن عرض النية . فإننا نكون أمام صراع مثير . ولنفرض أن ضابطًا كان عليه أن يقود جنوده إلى مكان معين قبل ظهر اليوم التالى فإن الزمن يكون قد تحدد بأربع وعشرين ساعة وقد يكون الوقت الذى يتطلبه هذا العمل هو فى هذه الحالة السير إلى ذلك المكان أطول من الفترة المحددة والصراع يقع إذن فى هذا السؤال : هل يستطيع أن يصل قبل الظهر أو لا يستطيع ؟ أو خائن ينوى كشف بعض الأسرار الحربية فى المساء . وقلم المخابرات يريد أن يمنعه عن ذلك ولكن الوقت الذى يحتاجونه لتنفيذ عملهم يتناقض مع الزمن المحدد . ونفس الصراع يمكن أن ينبع من عمليتين متناقضتين وكل عمل منهما يحتاج إلى بعض الوقت . والعمل الذى يحتاج إلى وقت أقصر هو الذى يتم قبل الآخر ، وكل فيلم من أفلام الحركة يحتوى على هذه الأشكال . هل يصل البطل لإنقاذ كل شىء ؟ مثال آخر مخرب يريد تدمير خزان وضع عليه المتفجرات وأعدها للانفجار ولابد للبطل أن يتجه إلى الخزان . فأى العملين يحتاج إلى وقت أقصر ؟ ونفس المشكلة توجد عندما يتجه قطار نحو جسر تحته متفجرات فى حين يهرع حارس ينبه السائق ، أو جوكى متأخر يسرع نحو الإسطبل على حين تكون الخيول الأخرى قد استعدت للبدء فى السباق وعلى ذلك فالوقت له تأثير قوى على القصة

عرض المكان :

كل مشهد يحدث فى مكان معين وفى وقت معين . ومن هذا يمكن استنتاج قاعدة وهى أن المتفرجين لابد أن يعلموا مكان وزمان كل مشهد . وحذف هذه المعلومات يؤدى إلى إعاقة فهمنا للمشهد لأنه ينقصنا معرفة عاملين هامين . كما أن ذلك سيحرمنا من المميزات التى تضيفها معرفة المكان والزمان إلى المشهد . وعلى ذلك فعرض المكان والزمان مشكلة ضرورية بالنسبة للسينما . والروائى يستطيع بكلمتين قصيرتين أن يدل على المكان الذى يقع فيه الحادث . مثلاً : ذهب إلى المتحف أو نام فى منزل صديق . وليس للمسرح طريقة مباشرة لعرض المكان والزمان . ولكن البرنامج الذى يوزع على المشاهدين يدلنا بالضبط أين ومتى يقع المشهد .

الفصل الأول : غرفة أكل فى منزل الباشا .

الفصل الثانى : بعد بضع ساعات .

الفصل الثالث : محل تجميل وباستثناء العناوين التى تطبع على الفيلم Captions ، أو التى قليلا ما تستخدم الآن . فإن الفيلم تنقصه حتى هذه الطريقة البدائية وأكثر من ذلك فإن متوسط عدد المشاهد فى أى فيلم يصل إلى ثلاثين مشهداً فى حين أن المسرحية تحتوى على ثلاثة أو خمسة مشاهد وهذا وحده يضاعف المشكلة .

من الواضح أن أى نوع من العرض يتطلب حيزًا فإذا كان علينا أن نعرض مكان وزمان حوالى ثلاثين مشهداً . فإن الحيز الذى نجده فى الفيلم يبدو مضطرباً أمام عيوننا . ويبدو تصوير زمان ومكان هذه المشاهد العديدة راجع إلى مجرد الضرورة الفنية التى تتطلبها السينما بغض النظر عما تحتاجه القصة نفسها ولا عجب أن

عدداً كبيراً من الكتاب يهملون عرض الزمان والمكان ، إما ليأسهم أو لقلة درايتهم بمطلب السينما .

وإغفال بيان الزمان والمكان من أخطر أخطاء الكتابة السينمائية على حين أننا نجد على عكس ذلك أن كل أفلام كبار المخرجين تعرض الزمان والمكان بطريقة دقيقة للغاية . وعلى ذلك علينا أن نبحث فى طريقة العرض فالبيانات يمكن عرضها بطريقة سابقة على المشهد أو فى بداية المشهد أو فى أثنائه . وكل هذه الطرق معقولة مادمنا نعلم تأثير هذا التوقيت على المشهد وعلى الجمهور . ففى الطريقة الأولى نعرف مسبقاً المكان الذى يحدث فيه مشهد يعرض فيما بعد . وحين نصل إلى ذلك المشهد نكون قد تعرفنا على المكان . مثلا يقول شخص لآخر . دعنا نذهب إلى منزل فريد ، فالإعداد للمكان يكون له تأثير على المتفرجين وهو إثارة فضولهم أو يتوقع المتفرجون أن يعرض عليهم المكان الذى أعدوا له . وهناك طرق عديدة لعرض المكان فى بداية المشهد وفى أغلب الحالات يسهل التعرف على الديكور وكل ما على المخرج هو أن يبين الديكور فى المنظر العام .L.S فى بداية المشهد . فإذا كان هناك إكسسوار له طابع متميز فيمكن استخدامه لعرض المكان ، فقائمة الطعام يمكن أن تدل على مطعم ، وصورة عليها إهداء يمكن أن تدل على منزل صديق . وأدوات الجراحة يمكن أن تدل على مستشفى . ومثل هذه الدلالات يمكن أن تفيد لأسباب اقتصادية إذ يكفى بناء جزء من الديكور الذى يدور فيه المشهد . ويمكن عرض المكان بالحوار أو الصوت أو أعمال الشخص ، ويمكن أن تتعاون جميع هذه الوسائل فى عرض المكان . بل ويجب أن تتعاون لأن الكاميرا لا تستطيع أن تتركز إلى مالانهاية على ديكور أو إكسسوار وهكذا . وهذا فى غاية الأهمية لأن فهمنا للمكان لا يعتمد على فهم عنصر واحد . بل على فهم عدة عناصر من نفس الوقت . وبذلك فالمنظر (الديكور) يمكن أن يدل على نوع المكان مثلا ، غرفة

استقبال فخمة ثم تصرفات الممثل ، فحين يقدم الممثل مشروبات يدل على أن غرفة الاستقبال جزء من داره يمكن أن يضاف الحوار إذا كان ضروريًا .

وليس ضروريًا عرض جميع المعلومات من مكان واحد فى وقت واحد أو فى أول البداية . وأهم عنصر هو نوع المكان لأنه يكشف فى نفس الوقت ، غرض المكان ويمكن بعد ذلك أن تضاف بقية المعلومات كلما كان ذلك مفيدًا .

وهذا معناه أننا نستطيع أن نعطى عنصرًا أو عنصرين من خلال إعداد المكان . وبعد ذلك نضيف بعض العناصر الأخرى فى بداية المشهد . ثم تتم التفاصيل فى أثناء المشهد . ولكن إهمال عرض المكان إهمالاً تامًا له أثر ضار . ومهما كانت الحركة مثيرة فإن فهمنا لها يرتبك حين « لا تعلم أين توجد . وسواء تحققنا من ذلك أم لم نتحقق فإننا نتساءل أين نحن ؟ وقد يسمح للكاتب أن يخفى هذه المعلومات عن المكان فى البداية ولكن على شرط أن يكشفها وقد حوى فيلم Cavalcade تجربة ناجحة ففيه مشهد حب فى سفينة . المحبان يقفان على السطح يضعان خطتهما للمستقبل . وفى نهاية المشهد يبتعدان فنرى طوق نجاة كتب عليه (تيتانيك) ، وهو اسم الباخرة الشهيرة التى غرقت فى أثناء الحرب العالمية الأولى . ولهذه الطريقة فى عرض المكان تأثير رائع . وخيال الكاتب وعبقريته جديران ليكشفا دائمًا عن طرق جديدة يعرض بهما المكان . ولكن قانون الفيلم يظل دائمًا . يجب أن يعرف المتفرجون مكان كل مشهد .

عرض الزمان :

يكفى التعرف على المكان مرة واحدة لأنه لا يتغير . فإذا وقعت عدة مشاهد فى نفس المكان فيكفى التعرف عليه لأول مرة . وبعد ذلك يمكن التعرف عليه بسهولة . وهذا يعنى أننا كلما تقدم الفيلم بنا حتى نهايته لا نحتاج إلى عرض المكان

ما دام المكان نفسه يظهر مرات متوالية . وفائدة ذلك أن اهتمامنا يتركز على الحدث ولا نحتاج إلى الانتباه إلى المكان ولكن الأمر يختلف بشأن الزمن : فالزمن يتغير دائمًا ولابد من عرضه باستمرار . والحاجة إلى عرض الوقت عرضًا محددًا بالضبط أقل شدة من الحاجة إلى عرض المكان إلا فى حالة العودة بالأحداث إلى الوراء فنحن نعلم أن كل مشهد لاحق يحدث فى وقت لاحق . وسؤالنا الوحيد هو : بعد أى وقت حدث هذا المشهد؟ ويمكن الإجابة عن هذا السؤال . بطريقتين مختلفتين . إما أن نعرض الوقت الذى يحدث فيه المشهد الأول ، ثم نعرض الوقت الذى يحدث فيه المشهد الثانى منفصلين وبذلك نحدد الفاصل الزمنى بين المشهدين ، وإما أن نعرض الوقت الذى يحدث فيه المشهد الأول ، ثم الفاصل الزمنى قبل عرض المشهد الثانى . وواضح أن هذه الطريقة تفرض الوقت الذى سيحدث فيه المشهد الثانى . وبهذه الطريقة نحصل على حلقة لا تنقطع من الوقت خلال كل مشاهد الرواية . ولهذا يجب العثور على نقطة نبدأ منها . فلابد أن نعلم الوقت بالتحديد الذى يحدث فيه المشهد الأول بالذات ويمكن أن تكشف الملابس والموضة والإكسسوار عن العام الذى تحدث فيه الحوادث الأولى فإذا كان الفيلم تاريخيًا فالملابس تدل على العصر . وغالبًا ما تفيد الإشارة إلى حادث يمثل علامة مميزة خلال مجرى الزمن . مثلا اختراع السيارة ، أو ثورة ١٩٥٢ ، أو الحرب العالمية وجميع المشاهد التالية ترتبط بالوقت الذى تحدد فيه البداية والوقت الذى تستغرقه القصة يتكون من مجموع الفواصل الزمنية التى تفصل بين المشاهد مضافًا إليها الوقت الذى تمثله المشاهد نفسها والزمن شىء مجرد وغير منظور ولذلك لا يمكن عرضه إلا بما يعبر عنه تعبيرًا عمليًا . ومادامت أية حركة أو أى تطور تستغرق قدرًا من الزمن فإنه يمكن تقديم الفترة الزمنية نتيجة حدث ما . أو بتصوير نهاية تطور حادث من الأحداث . ويمكن تصوير ذلك بسهولة فى الفيلم وبهذه الطريقة يمكن تصوير

الزمن ويمكننا أن نعتبر تحول النهار إلى اليل والليل إلى صباح تطوراً .

ومن المعلومات العامة أن هذا التغيير يحتاج إلى حوالى ١٢ ساعة ونفس القاعدة تنطبق على تغيير الفصول . فمشهد يحدث فى الربيع ومشهد يحدث فى الخريف يعنى انقضاء نصف عام وقد يعنى انقضاء عام ونصف .

إن تقدير الوقت يتم عادة بطريقة لا واعية ولكى نفهم الوقت الذى يستغرقه عمل من الأعمال فلابد أن نعلم القدر الذى يحتاجه هذا العمل .

مثلا : إذا قال رجل : سأذهب إلى المنزل بعد كتابة هذا الخطاب ، فإننا نعلم أنه لن يحتاج إلى وقت كبير ليصل إلى منزله لأن كتابة الخطاب لا تستغرق وقتًا طويلاً . وإذا قاد شخص سيارته من القاهرة إلى الإسكندرية فجميع من فى مصر يعلمون أن هذه الرحلة تستغرق ٣ ساعات تقريباً فإذا كان على هذا الشخص نفسه أن يركب طائرة فكلنا يعلم أنه لابد أن يمضى نصف ساعة حتى يصل إلى الإسكندرية ، وقد لا يكون هذا التقدير دقيقًا ولكن تقديرنا على أى حال لن يقول لنا إن الرحلة سوف تستغرق ساعتين أو شهرًا . ولكن حين يقول موسيقار إننى أنتظر الوحى فإننا لا نستطيع تقدير الوقت الضرورى لأننا لا نعرف الوقت الذى يحتاجه الموسيقار .

ولابد أن نعلم العلاقة بين الوقت وبين العمل كطريقة مرغوب فيها للعرض وكنتيجة غير مرغوب فيها . فإذا كنا نعلم أن رجلا يحتاج ليذهب إلى عمله فإننا لا نستطيع أن ندعه يظهر قبل هذا الوقت حتى ولو احتاجت القصة لظهوره .

ولا نستطيع أن ندع أحدًا يطلب من طبيب الحضور وأن يظهر الطبيب فى نفس الوقت ولابد أن تمضى فترة من الوقت وأن يصل الطبيب فى المشهد التالى . وهذا هام خصوصًا إذا كنا أمام عملين مختلفين وكل عمل يعرض وقتًا مختلفًا . وتمثل

مثل هذه الحقائق عقبات بالنسبة لتكوين القصة ويغلب إذا أهملت أن توصل إلى نتائج سخيفة .

فإذا كنا نريد عرض الوقت فى المشهد التالى بشكل مباشر واضح بدلا من طريقة الفاصل الزمنى بين المشهدين . فأمامنا الحوار . وهى نفس طريقة عرض المكان . ويمكن أن يحد وقت هذا المشهد من قبل ، وفى بداية المشهد أو أن يخفى حتى آخر المشهد . .

الفاصل الزمنى :

فى بعض الحالات يعطينا عمل أو تطور يحدث بين مشهدين فكرة تقريبية عن الفاصل الزمنى . ولكن فى كثير من الحالات لا يوجد عمل أو تطور يحدث بين المشهدين . ولذلك نبحث عن الطرق والوسائل التى نعرض بها هذه الفواصل الزمنية التى لم تتحدد بعلاقة ما بما يحدث فى المشاهد .

ووقت المشهد الأول ووقت المشهد الأخير يحددان كل الوقت الذى تستغرقه الرواية وقد يكون أربعاً وعشرين ساعة أو عدة سنوات . وفى خلال هذه الفترة تتوزع المشاهد الستون .

ويمكننا تشبيه الفاصل الزمنى كله بخط معتدل .

وفى هذا الخط يمكن أن نرمز للمشاهد بـ م . وتمثل المسافة بين المشاهد الفترة الزمنية التى تقع بها . فإذا لم تكن منتظمة . فإن إحساسنا الجمالى يصاب كما يعسر علينا فهم المشاهد التى تتلو بعضها بفواصل غير منتظمة .

م ــ مم ــ م ــ م ــ مم ــ م٠ ــ مممم ــ مم ــ م ــ مم٠٠ ــ م

وهناك طرق مختلفة وهى نتيجة طبيعية للقصة وطولها . فإذا كان الوقت كله

بضعة أيام فيمكن أن تتبع طريقة سابقة للفواصل الزمنية بين المشاهد . وإذا كانت الفترة طويلة فيمكننا إضافة كتل متعددة من المشاهد تفصلها فواصل متساوية وفواصل متساوية تفصل بين المشاهد . أو قد تبدأ مع الفواصل الكبيرة التى تتطور إلى فواصل أصغر . بل يمكننا أن نستعمل طريقتين مختلفتين فى نفس الرواية . ويلى بعض الإيضاحات بالرسم .

م م م م م

مممم مممم مممم مممم مممم

م م م م م

مممم مممم مممم ممم مممم

م م م م م

واضح أن هذه الأمثلة لا تستنفد جميع الإمكانيات ولكن يجب إدراك التأثير الذى يحدثه الترتيب غير المنتظم من الناحية الجمالية .

وهناك نغم معين فى غاية الضرورة لإيقاظ خيال المتفرج . فإذا تعود المتفرج على نغم معين . فى الربع الأول من الفيلم فلابد أنه سيتنبأ بالفترة الزمنية التى تفصل بين المشاهد فى بقية الفيلم .

وسوف يتدرج فهمه بسهولة مع الفيلم وبذلك ينتهى حل إشكال الوقت .

أما إذا فشل المؤلف فى تكوين هذا النغم فإنه يواجه إشكالا خطيرًا : إما أن يضيع مكانًا كبيرًا لعرض الوقت فى كل مشهد وبذلك لا يخلو هذا المكان لعرض شيء آخر . أو أن يهمل عرض الوقت وبذلك يقود المتفرجين إلى التخبط .

فإذا نظرنا إلى حياتنا وجدنا أن الحوادث الهامة فيها حدثت بنغم زمنى معين . فالحوادث كالميلاد وأول محاولات الكلام ودخول المدرسة والتخرج والزواج

والطفل الأول ، تقسم حياتنا بشكل معين فإذا نظرنا إلى الفواصل الزمنية التى تفصل بين هذه الحوادث وجدنا أن الحوادث فى البداية أقصر ، ثم أنها تنمو تدريجيًّا . وأكبر الفواصل هى ما يحدث فى النصف الثانى من حياتنا الذى ينتهى بالموت كالحادث الأخير .

الفصل الثامن

انتقاء المعلومات

تعلمنا حتى الآن ، الوسائل التى يكشف بها الفيلم عن المعلومات ويمكننا الآن أن ننتقل لبحث وظيفة المعلومات . ومن الضرورى أن نفهم أن القصة ليست إلا سلسلة من المعلومات فالقصاص يحكى للمستمع ما يدور من حوادث وما يدور حول شخصيات .

والفيلم يختلف عن الرواية الطويلة . وعن المسرحية فى طريقته التى ينقل بها معلوماته وعلى الرغم من أنه يصعب استنتاج أى قواعد من الروايات نظرًا لاختلاف أنواعها ولكننا يمكن أن نقول باطمئنان إن الرواية تستطيع أن تعطى جميع معلومات الحكاية وهذا يعنى أنه يمكن للرواية أن تحكى كل شىء عن الشخصيات وعن ماضيها وأفكارها وأعمالها . بل إن بعض الروايات تصور العصر الذى تعيش فيه تلك الشخصيات ، والجو والتاريخ والعادات . ويكفى أن نذكر

الصورة الضخمة التى رسمتها ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين والسكرية وقصر الشوق .

أما عن المسرح فيمكن أن نقول إنه يعرض أحداث المشهد كاملة ومؤلف المسرحيات لا يملك غير الحوار كطريقة لنقل المعلومات التى يريد نقلها الجمهور . ويمكنه أن يدع الممثلين يتكلمون عن الحوادث التى وقعت أو الحوادث التى ستقع . ولكنه لا يستطيع أن يخفى الحوادث التى تحدث فى أثناء المشهد المعروض . ولكن المعلومات التى تنقلها السينما ليست معلومات كاملة ولا شاملة . إنها بالذات معلومات مختارة .

وطبيعى ، إن الرواية والمسرحية كلاهما ينتخب إلى حد ما قدراً من المعلومات . ولكن الانتخاب يلعب دوراً أعظم فى الكتابة السينمائية . وهذا يرجع إلى الشكل الخاص لهذه الطريقة الجديدة فى التعبير .

وقد رأينا أن الكاميرا تقتطع أجزاء من الكل وبذلك تنتخب معلومات معينة ، ورأينا أن السينما لا تعرض كل القصة بل تعرض بعض المشاهد ، أى تختار أجزاء من القصة . فالسينما تنتقى من تلك الثروة الهائلة من الحقائق بضعة حقائق معينة ، وتحكى بعضها وتترك بعضها مفهومًا بلا عرض أما وهذه هى الحال فعلينا إذن أن نتعلم كيف نختار .

ويجب أولا أن نعرف أن اختيار المعلومات حر بطريقة جزئية . وهو لا يتوقف على تقدير المؤلف بل تحدده أيضًا مطالب القصة . وعلى ذلك يجب أن يقدم المؤلف عناصر لتمكن الجمهور من فهم القصة فهمًا كاملاً ، وعليه ألا يترك أى عنصر ضرورى غامضًا أو غير مؤكد .

ولقد قال أرسطو :

« طالما كانت الحبكة ممتدة طوال القصة فإن القصة تطول . ويكون جمالها على

حساب جاذبيتها » . ومن البديهى أن المؤلف لو أراد أن يضاعف جاذبية قصته فإن عليه أن يزيد من حكايته ، وأن يحكى مزيدًا من الأحداث عن مزيد من الأشخاص ، ومع ذلك فالفيلم يمكنه من ذلك لأنه لا يتطلب المعلومات كاملة ويستطيع باختيار ذكى أن يحكى قصة معقدة بنفس كمية المعلومات التى يستخدمها فى قصة فارغة وهى المعلومات التى لا ينجح فى انتقائها .

ولكى يختار المؤلف المعلومات الصحيحه عليه أن يعلم كل المعلومات التى تتصل بالأحداث والتطورات وعلى الرغم من أن القصة – فى شكلها النهائى – لا تقول كل شىء ، فقد يتصورها المؤلف جزئيًا . ولو فعل ذلك لاختار المعلومات الخاطئة . وكان اختياره خاطئا .

ومادام الكاتب لا يستطيع أن يعطى كل المعلومات المتصلة بالقصة ، فعليه أن يختار المعلومات الهامة ، ولا توجد ثمة قاعدة عامة لتحديد ما هو مهم . إن « المهم » يختلف من قصة لأخرى . وإذا كانت القصة حول زوج يهجر زوجته فقد لا يكون من المهم أن نعرف أنه يحب لعب التنس ، ومن المهم أن نعلم أنه لا يريد أن يعطيها أى مبلغ من المال لإعالتها . ومع ذلك فقد يتوقف تصوير الشخصية فى قصة أخرى . على وصف لاعب التنس . وإذا كان أحدهم يطلب العمل فى مصنع للطائرات فإن عليه أن يكتب استمارة خاصة تختلف عن الاستمارة التى يكتبها لو أراد أن يفتح حسابًا جديداً فى مصرف . وذلك لأن المصنع والمصرف يهتمان بحقائق مختلفة . وعلى ذلك فالعناصر المختلفة مهمة للقصص المختلفة . وأحسن طريقة هى أن تسأل :

ماهو الضرورى ؟

والكاتب المجيد يستطيع أن يلخص المعلومات كلها إلى ماهو مهم ويستطيع أن

يحكى قصته فى حيز أصغر من الحيز الذى يحكى فيه الكاتب العاجز عن انتقاء المعلومات الضرورية ومادام حيز الفيلم محدوداً ، فإن الكاتب الذى يعرف كيف يختار المعلومات الضرورية يستطيع أن يحكى أكثر عن التطورات والأحداث - من الكاتب الذى تضطرب فى رأسه المادة القصصية المحملة بخير المعلومات المهمة .

وقد يعطى الكاتب « لحادث واحد معلومات قليلة أو القدر الصحيح من المعلومات أو معلومات أزيد . وسترى أن القدر الصحيح من المعلومات ليس حتما هو القدر الضرورى ليجعل المشهد مفهومًا » .

وحتى نستغل قيمة الموقف لايكفى أن نجعل الموقف مفهومًا ، ولكن يجب أن يكون مؤثرًا وممتعًا أيضا . وفى حين لابد من معالجة وسائل التعبير بأكثر الطرق اقتصاداً ، فلابد أن تكون كمية المعلومات معتدلة وليست موزعة .

ولنفترض أن أمامنا مشهدًا يترك فيه الزوج زوجته ليحصل على الطلاق - فيقول لها إنه سيذهب لمحاميه . ويخرج من الغرفة . وعلى الرغم من أن دلالة المشهد واضحة مما قد يجعل المؤلف يؤمن بأنه أعطى المعلومات الكافية فالمشهد - فى هذه الحالة ليس مثيرًا إذ يحوى معلومات قليلة .

ولكن لنفترض أن القصة تمدنا بمعلومات أكثر تخص هذا المشهد كأن نكون قد عرفنا من قبل أن الزوجة تحب زوجها حباً شديداً . هنا يكتسب المشهد قوة . وإذا كنا قد عرفنا أن الزوج يترك زوجته بسبب امرأة أخرى فإننا ندخل إحساس الغيرة . وإذا علمنا أن الزوج يترك زوجته دون أى مال لإعالتها فإننا نحس بالغضب . وإذا كنا نعلم أنها ستلد طفلا فسنشفق عليها . وإذا كنا نعلم أنها قد تزوجته ضد رغبة أبويها وأنها تركت الثراء والطمأنينة لتكون معه فإننا نحس بالأسف لحالتها .

ففى الحالة الأولى حيث لاتوجد معلومات إضافية لايؤثر المشهد فينا . ولكنه فى الحالة الثانية يثير فينا الانفعالات . وإن كان يمكن أن يمثل المشهد فى كلتا الحالتين

بطريقة واحدة وقد تستعمل نفس الكلمات ونفس الحركة ونفس الممثلين . وقد يكون المشهد مفهومًا دون أن تضاف إليه أية معلومات أخرى . ولكن المتفرج الذى يرى المشهد ولديه معلومات سابقة سيتأثر أكثر من المتفرج الذى يكون ذهنه خاليًا من أى معلومات سابقة .

ولننظر إلى مثال آخر – مشهد صامت واضح فى حد ذاته . رجل يفقد ألف جنيه فى ملهى للمقامرة ثم ماذا . لايوجد شيء خاص يؤثر فى هذا المشهد . فإذا كان الرجل مليونيرًا فإنه يستطيع تحمل هذه الخسارة ولكن إذا علمنا أن الرجل فقير وأنه فقد آخر درهم يملكه فالدراما تبدأ . وإذا علمنا أن الرجل كان سيدفع النقود أجرة عملية جراحية لإنقاذ أمه المريضة فالمأساة تتضح من المشهد برغم أننا لم نسمع كلمة واحدة .

إن ضياع ألف جنيه لايجعل المشهد مثيرًا ولكن المثير هو المعلومات التى يتضمنها هذا الحدث . وليس حتمًا دائمًا أن تكون المعلومات كثيرة ، حتى يتغير تأثير المشهد ويزداد . إن كلمة واحدة مثل « فقط » قد يكون لها تأثير درامى كبير .

مثلا – فتاة صغيرة تدهمها سيارة الأصدقاء يحملون الخبر إلى أمها . فإذا قيل أن المصابة هى ابنتها فإننا نحس بالأسف العميق لكننا إذا علمنا أن الفتاة هى وحيدتها فالتأثير يكون مفجعًا .

ومن هنا يمكن أن نستنتج أن القصة التى تكشف عن معلومات قليلة للغاية لايمكن أن تكون مثيرة ولامؤثرة ولادرامية . ولكن المعلومات الكثيرة جدا تحدث أثرًا سيئًا كذلك . فمن ناحية ، نجد أن كثرة المعلومات عن حادثة واحدة تحجب المعلومات الكافية التى تتصل بحوادث أخرى ، كما تحيط بالمعلومات الكثيرة جدا معلومات غير ضرورية لفهم المشهد أو لتقديره . وتحجب هذه المعلومات الزائدة الأثر الدرامى للفيلم .

وحين نعثر على القدر المناسب من المعلومات فإننا نستطيع أن نتقدم بعد ذلك إلى السؤال التالى :

فى أى وقت يجب إعطاء المعلومات فى القصة . ؟

إننا لانعلم شيئًا فى بداية الفيلم . وخلال القصة تتجمع المعلومات حتى نصل إلى النهاية فنعلم كل شىء. فإذا فشل الكاتب فى إعطائنا هذه المعلومات عن العناصر الهامة وإذا تركنا لانعرف شيئًا عن بعض التطورات فيكون قد فشل فى إعطائنا قصة كاملة ، ويمكن أن تتراكم المعلومات لأننا نقبل كل عنصر من عناصر القصة وكأنه ثابت حتى تأتى المعلومات الجديدة فتفقد المعلومات كل مالها من قوة وهذا الاستمرار فى إعطاء المعلومات له أثران : لأن دور المعلومات فى البداية يكون أكبر من دورها فى النهاية . فما دمنا نبدأ من لاشىء فإننا نعطى كل المعلومات الممكنة فى البداية وذلك لأن المتفرج لايمكن أن يحس بأى إحساس مالم تتراكم لديه ثروة من المعلومات وبذلك يخصص الجزء الأول من القصة لعرض الحقائق التى تمهد للمواقف الدرامية التالية وليس من السهل تقديم كل المعلومات الأولية دون أن يصيب البطء قصتنا أو يصيبها الملل . والنجاح فى هذه المشكلة دليل على مهارة الكاتب . ولحسن حظ عدد كبير من الكتاب غير المجيدين ، فالجماهير تبدأ فى المشاهدة وهى حسنة النية مما يجعلها لاتحس دائمًا بفتور الفصول الأولى . ويمكن وصف الأثر الثانى لاستمرار المعلومات بالطريقة الآتية : على الرغم من أننا قد لانحتاج إلى معلومات معينة إلا فى مرحلة لاحقة من القصة إلا أنه يمكن اعطاء هذه المعلومات قبل ذلك . طالما أمكن أن يدوم تأثيرها حتى اللحظة الأخيرة التى نحتاج فيها إلى تلك المعلومات . وهذا مايسمى باللغة الحرفية (بذر المعلومات) . وميزة

هذه الطريقة هى أن المعلومات تبذر فى المكان الملائم ثم تجنى ثمارها فى مرحلة لاحقة .

مثلا : إذ نقرر أن رجلا يصبح شريرًا إذا سكر. ورأينا أن رجلا آخر قد أسكره . فسنعلم أى خطر يهدد هذا الرجل . وبذلك نجنى ثمرة ماسبق أن بذرناه من معلومات .

والكاتب يبذر فى بداية القصة المعلومات التى تفيده فيما بعد . ومع هذا فإنه لن يحاول فى المرحلة التالية أن يضيف عناصر جديدة بل سيستعمل تلك العناصر التى سبق أن قدمها .

وقد يقرر الكاتب أحيانًا إعطاء المعلومات فى الوقت المناسب التى يحتاج إليها بالذات . ويمكن تسمية ذلك بالكشف عن المعلومات . وقد تؤدى المعلومات حول عنصر من العناصر المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بعامل آخر إلى خلق أثر قوى وخاصة إذا كان هذان العنصران يتناقضان معًا فى موقفهما .

فمثلا : نعلم قبل أن يتزوج الرجل بأنه فقد وظيفته وماله (فيلم العزيمة) . وينتج تأثير الكشف عن هذه المعلومات بالتوقيت الصحيح . ولو أن هذه المعلومات بذرت من قبل لفقدت أثرها القوى .

فإذا فشل الكاتب فى بذر المعلومات أو فشل فى الكشف عنها عند الحاجة إليها ، فإنه يكون قد حجب المعلومات . ويجب ألا نخلط بين هذه الحالة وبين فشله فى إعطاء المعلومات لأن هذا الخطأ الثالث لامبرر له ولاهدف . إن هذا الخطأ ينتج من عدم قدرتنا على فهم حادث ، أو من أننا نحرم من التقدير أو من الانفعالات . لأن معلوماتنا عن الحقائق لاتكفى .

وإخفاء المعلومات يثير بلا شك فضول المتفرج . والفضول معناه الرغبة فى المعرفة . وبذلك يمكن للكاتب أن يثير اهتمام المتفرج بأن يثير فضوله . ولكن عليه .

فى نفس الوقت . أن يتخذ حيطته حتى لايجعل الأمر غير مفهوم على الإطلاق وبذلك يحرم المتفرج من كثير من الانفعالات والأحاسيس .

لقد كنا حتى الآن نفترض أن كل المعلومات صادقة . ولكن القصة يمكن أن تعطينا معلومات مضللة أيضًا . والأصل فى المتفرج أن يصدق كل مايقال له . ولذلك يمكن أن يؤدى به ذلك إلى التصديق بأشياء خاطئة . فقد يظن مثلا أن شخصًا معينًا هو القاتل. فى حين هو برىء كذلك قد يعتقد أن محتالا شخصية لها مكانتها الاجتماعية ، ومع ذلك فمن الضرورى أن تصحح المعلومات الخاطئة فى النهاية ومهما كان هذا متأخرًا فإذا اختار الكاتب أحسن لحظة ليكشف الحقيقة ، استطاع أن يحصل على أقوى التأثيرات (هل تذكر فيلم ريبكا) لقد ظل الجمهور يعتقد طيلة الوقت أن الرجل يحب زوجته المتوفاة برغم أنه كان فى الحقيقة يكرهها .

ولو راجعنا هذا الفصل لوجدنا أن اختيار المعلومات يجعل القصة أكثر إثارة بل قد تصبح القصة قوية وأكثر أثرًا لأنها لاتعطى كل المعلومات . ولأن المعلومات قد تعطى فى أنسب الأوقات فإن الدهشة قد تصدم المتفرج . ولأن المعلومات يمكن أن تخفى فإن المتفرج يثيره الفضول . ولأن كشف المعلومات يتم فى الوقت المناسب فإن تأثيرًا جديدًا يحدث وهذا التأثير يتصل بمجرى الحوادث العادى ولكن بطريقة حكاية القصة . وبذلك يمكن أن تصبح القصة أكثر إثارة للجمهور من إثارتها للكاتب الذى يعرف كل المعلومات فى كل الأوقات .

الفصل التاسع

تقسيم المعلومات

لم يستنفد الفصل السابق كل وظائف المعلومات .

وحتى الآن لم ندرس إلا المعلومات التى لابد من إعطائها للمتفرج . ولكن علينا أن نتحقق من أن هناك عدة ممثلين فى القصة ، وأن كل ممثل قد يختلف فى معلوماته عن الأحداث عن الممثل الآخر ، كما أن معلوماتهم قد تختلف عن معلومات المتفرجين .

وتقسيم المعلومات هذا معقد جدًّا ولكن لابد من فهمه ولنفترض أن (ا) قتل وأن (جـ) كان حاضرًا فى أثناء القتل . ولذلك فهو يعلم ما يعلمه (ا) ولكن (ب) ، (هـ) لايعلمان شيئًا وقد يرى المتفرجون الحادث فيعلمون مايعلمه (ا و جـ) وقد لايرى المتفرجون الحادث ولايسمعون عنه ويكونون مثل ب و هـ .

وهذا التفريق فى المعرفة يضاعف الحاجة إلى المعلومات ويضاعف تأثيرها

أيضًا . وقد تكون لدى (جـ) المعلومات الصحيحة فى حين لايعلم (هـ) كل المعلومات وقد تكون عند (جـ) أخبار خاطئة وقد يكون عند الجمهور وعند (ب) الخبر اليقين . وعند (هـ) أخبار خاطئة . وقد تنقص كل المعلومات ، وعند (و) الخبر الصحيح . وقد يعلم الجمهور أخبارًا خاطئة ويعلم الممثلون الحقيقة ، وهناك فروض أكثر ، ولكل فرض تأثير معين على القصة .

فإذا افترضنا أن (د) مخبر سرى وأنه الوحيد الذى يعرف القاتل . ولايعلم أحد من الممثلين أو المتفرجين شيئًا . وإذا افترضنا أن القاتل يعد مؤامرة لقتل المخبر . ولما كان الجمهور يعلم بما يحاك للمخبر ويراه يسير نحو حتفه ، فإنه بلاشك سيحاول تحذيره ويهب من أجل ذلك ولكن قد يحدث أن الجمهور أو المخبر لايعلم أى شىء عن المصيدة فيؤخذ والجمهور على غرة .

والفرق بين حبس المعلومات عن الممثل وحبسها عن المتفرجين يظهر كالآتى .

مالم يبدأ الممثل فى معرفة أى شىء عن حقيقة سابقة فلن يستطيع أن يبدأ فى أى عمل يتصل بهذه الحقيقة . فالحركة تتوقف حتى يعلم الممثل ولكن الحركة قد تتصل وقد تتطور حتى ولو لم يكن الجمهور على علم بالحقيقة وفى هذه الحالة يثور فضول الجمهور لمعرفة الخبر .

وقد نرى لصًا يسرق سيارة ولا يمكن لأحد الممثلين -- مادام لم يكن موجودًا فى أثناء الحادث – أن يطارد هذا اللص ، هذا مالم يعلم الممثل بالسرقة ، فإذا لم نستطع أن ننقل هذه المعلومات إلى الممثل ثم يتصرف كأنه يعرفها فإن الجمهور سوف يتساءل .

كيف له أن يعلم ؟

ويمكن استغلال ذلك فى اتجاه آخر . حين يفترض الجمهور أن ممثلا معينًا لايعلم

شيئًا ويتصرف كما لو كان لايعلم شيئًا . وفجأة يكشف أنه كان يعلم طيلة الوقت .

مثلا – روبرت كمنجز فى رواية المخربون لألفريد هيتشكوك يشك فى أنه هو المخرب ويهرب عند موسيقى أعمى فيستقبله أحسن استقبال .

وهنا نحسب أن الرجل الأعمى لم ير القيد الذى يقيد معصم روبرت كمنجز وفجأة يكشف الأعمى أنه سمع منذ البداية صرير القيد وأنه كان يعلم طيلة الوقت أن ضيفه طريد العدالة .

وقد يعلم ممثل معلومات لايعلمها الجمهور وقد يعلم المتفرج مالا يعلمه الممثل وقد يعلم الجمهور والمتفرج معًا نفس الشيء . وهذه الاحتمالات الثلاث تقسم طريقة كشف المعلومات إلى ثلاث طرق .

أولا تعطى المعلومات للممثل والمتفرجين فى اللحظة الأخيرة وقد يرون حادثًا معينًا . وبذلك يعلمان نفس المعلومات .

ثانيا – يعطى عنصر معين من القصة لأحد الممثلين وفى نفس الوقت للمتفرجين .

ثالثاً – تتجمع لدى الجمهور معلومات لايدرى عنها الممثل شيئًا وبذلك يكون كشف هذه المعلومات للمتفرجين ضروريًا . وعيب هذه الطريقة وخطرها أن الجمهور يفقد صبره لأنه لابد من حكاية المعلومات التى يعرفها الجمهور على الممثل . والحالة الوحيدة التى يكون فيها كشف المعلومات بهذه الطريقة مثيرًا حين تكون لرد الفعل عند الممثل أهمية خاصة . وحتى يتغلب الكاتب على الملل الذى يثيره تكرار المعلومات فعليه أن ينقل هذه المعلومات إلى الممثل بطريقة غير مباشرة وغالبًا مايفترض الكاتب أن نقل المعلومات قد تم خلال الفاصل الزمنى بين المشهدين .

وهناك صعوبات عديدة فى الحالة الأولى التى تكون فيها عند الممثل معلومات

ليست عند الجمهور ، فكيف يجد المؤلف الطريقة للإدلاء للمتفرجين بمعلومات يعلمها الممثلون من قبل ؟ هنا يتعذر على الممثلين أن يقولوا هذه المعلومات مرة أخرى حتى يشركوا الجمهور فيها . وأحياناً يجد المؤلف ممثلا يمكن أن تقال له هذه المعلومات وأحياناً أخرى يضمن الحوار أو الحركة تلك المعلومات ولكن هذه الطريقة تحتاج إلى جهد كبير غالبًا .

وآخر نتائج تقييم المعلومات هو خلق سوء التفاهم مما يصبح له أثر كوميدى خاص ، وهذا هو سوء التفاهم فى الكوميديا المرتجلة القديمة فثلا يظن ممثل أن ممثلا آخر هو شقيق المرأة فى حين هو زوجها ، أو قد يعتقد مجنى عليه أنه يتحدث إلى بوليس سرى على حين هو يتحدث إلى زعيم عصابة ومسرحية شكسبير Comedy of Errors (كوميديا الأخطاء) ليست إلا سلسلة من حلقات سوء التفاهم . الذى ينتج من تقسيم الحقيقة فإذا اشترك الجمهور فى الخطأ فإن الأثر المضحك لاينتج إلا عندما تنكشف الحقيقة ، ولكن إذا كان الجمهور يعلم الحقيقة فى حين يتخبط الممثل فى سوء التفاهم ، فإن الجمهور يتمتع بالموقف .

والتأثيرات الكوميدية تحدث غالبًا من سوء التفاهم فقد نعتقد أن ممثلا يتحدث عن زوجته وهو يتحدث فى الحقيقة عن حصانه ، وأغلب الضحكات التى تثيرها الفكاهات الدارجة والتى يمثلها عادل إمام وإسماعيل ياسين من قبله تنتج من سوء التفاهم الذى يحدث من تقسيم المعلومات .

وتقسيم المعلومات يتطلب اهتمام المؤلف اهتمامًا شديدًا . لأنه لو عالجها معالجة صحيحة أكسبنا مؤثرات جديدة كما يكسب القصة تأثيرًا أكبر مما يكون عليه أثرها الحقيق .

الفصل العاشر

الشكل الجديد

بعد أن بحثنا فى المميزات المادية للشكل السينمائى ، وشرحنا فكرة الحيز وفكرة الصورة والصوت ووسائل التعبير والتكبير والتكوين والمشهد بأركانه المكانية والزمانية والفاصل الزمنى واختيار المعلومات وتقسيمها .

ومجرد تعداد هذه العناصر يكفى لكى يثبت أن السينما شكل جديد وأصيل لحكاية القصة يختلف عن الأشكال الأخرى كاختلاف الأوبرا عن القصة القصيرة أو المسرحية عن القصة الطويلة (وبذلك يجب أن نتوقف عن الظن أن هذا الشكل الجديد ليس سوى تحوير طفيف عن الطرق الأخرى التى تحكى بها القصة) .

وبدلا من أن نحمل هذا الشكل الجديد بالأخطاء والقواعد التى تتصل بالفنون الأخرى لابد أن نعترف له بحياة وشكل مستقلين ولكى نوضح هذه النقطة أكثر قد يكون من الأفضل أن نقارن بين المميزات المادية لكل شكل من الأشكال الثلاثة لحكاية القصة .

	الرواية	المسرحية	الفيلم
الطول	لاحد له من مجلد إلى ١٠ مجلدات	١٢٠ – ١٥٠ دقيقة	٩٠ – ١٢٠ دقيقة
تقديم الحوادث	تحكى	تمثل	تمثل
عدد المشاهد	لا حد له	محدد من ٣ ١٠ تقريباً	من ٦٠ إلى ٩٠ مشهدا تقريباً
عدد الشخصيات	لا يحصى	محدد	محدد نسبيًا
استخدام الوقت	حر	حر	حر
تقدم الوقت	حر فى التقدم أو الرجوع إلى المستقبل أو الماضى	إلى الأمام وإلى الخلف	إلى الأمام وإلى الخلف
الفواصل الزمنية	ليس ضروريًا	ليس ضروريًا	ضرورى
اختيار المكان	حر	محدود	حر

	الرواية	المسرحية	الفيلم
استخدام الحوار	حـــر	كامل	محدود
أفكار الشخصيات	موصوفة	مكتومة	مكتومة
أفكار المؤلف	موصوفة	لا توجد	لا توجد
الروابط بين المشاهد	موصوفة	لس ضروريًا	لا توجد
غرض الزمان والمكان	موصوفة	بالبرنامج الذى يوزع مع المسرحية	ليس بالطريقة المباشرة إلا فى العناوين
عرض البواعث	موصوفة سيكولوجيًا	من خلال الأحداث	من خلال الأحداث
التكبير	لا يوجد	لا يوجد	مهـم
وقت الجمهور	غير محدود	جلسة واحدة	جلسة واحدة
إعادة القراءة	ممكنة	مستحيلة	مستحيلة

ملحوظة (أصبحت الإعادة الآن ممكنة باختراع الفيديو كاسيت) .

وكثيرًا ماتحدث مبالغة فى تصوير التشابه أو الاختلاف بين هذه الأشكال الفنية . وهناك عدد قليل من الكتاب ممن يعرفون كل فن من هذه الفنون معرفة أكيدة ، وتفضيل مؤلف لشكل من الأشكال الفنية لاينتج حتمًا من أنه أكثر خبرة فيه . إن هذا التفضيل يرجع أيضًا إلى مزاجه الذى قد يفضل شكلا معينًا ، والقائمة التى تأتى فيما بعد تعنى فقط بالمميزات المادية لكل من الرواية والمسرحية والفيلم ، وعلينا ألا ننسى أن خلافات هذه الأشكال تؤثر تأثيرًا حيويًا على البناء الدرامى لكل فن من هذه الفنون .

ولو أننا نظرنا فى هذا الجدول لاتضح لنا أن الشكل فى الرواية ليس محتمًا ، مما يعطى المؤلف حرية أكثر فى حين أن المسرح محدود يقيد المؤلف بشكل ضيق على حين أن الفيلم هو ابن الرواية والمسرح معًا لأنه يجمع بين صفات من هنا وصفات من هناك وله صفات جديدة أخرى .

فالفيلم يشبه الرواية فى حرية الزمان والمكان ويشبه المسرح فى طوله المحدد وتقديم الأحداث وانعدام عرض أفكار الشخصيات وأفكار المؤلف وانعدام الجمل الوصفية أو الاعتراضية أو الرابطة . ولابد أن يفهم الجمهور الفيلم كما يفهم المسرحية فى جلسة واحدة .

أما الصفات الجديدة فهى منابع المعلومات التى تختلف فى الفيلم عنها فى المسرحية أو الرواية . فمشاهد الفيلم أكثر من مشاهد المسرحية ، ولكنها أقل من مشاهد الرواية .

وتختلف كذلك فى انتقاء المعلومات وطريقة التكبير واستخدام الفواصل الزمنية .

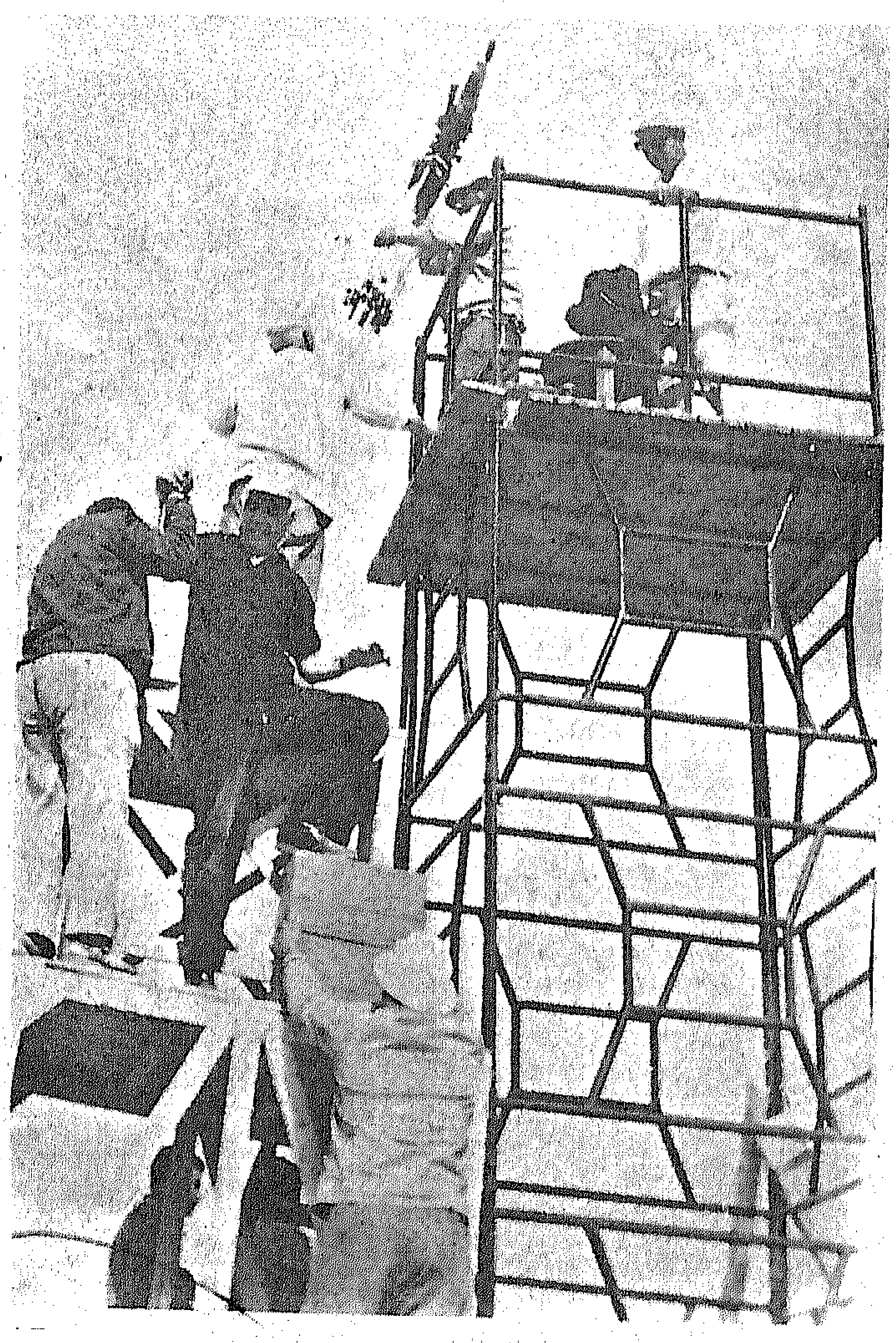
والفيلم بغض النظر عن بعض الصفات المشتركة له شكل جديد مستقل عن الرواية والمسرح وليس هذا تعريفا ولكن مجرد توضيح . فالفيلم هو المسرح الذى

يمكن أن ينتقل إلى أى مكان يختاره المؤلف . وهذا يعنى أن الفيلم يمكن تصوره برغم أنه قد يكون ملحمة .

وعلى المؤلف الذى يبتدئ التأليف ألا يظن أنه يعالج شكلا مستويًا من أشكال الفنون . فسرعان ماتتحطم أوهامه حول مايتصوره من تمتع السينمائيين من حرية مطلقة . ولابد أن يتحقق من أنه يتعامل مع اختراع له مميزات كبرى وعيوب كثيرة فى نفس الوقت . ولسوف يشده هذان الطرفان المتناقضان . وسوف يواجه مشكلة مستمرة تتنازعه مقدرته ورغباته ولكن هذه الإمكانيات وتلك القيود تكمل بعضها الآخر وتتصارع فى كل مشهد .

والفيلم يمنح إمكانيات عديدة لابد من استغلالها لأنها موجودة ولكن الشكل الخاص لهذا الفن الجديد يحتوى على عدة عقبات تقف فى وجه كل إمكانياته . فالبرغم من أنه يملك عدة وسائل للتعبير إلا أنه تنقصه بعض أهم هذه الإمكانيات . وبالرغم من حريته فى استخدام المكان والزمان إلا أن هناك صعوبات فى طريقة عرض الزمان والمكان .

وهذا مايستدعى الكاتب أن يدرس طبيعة السينما بعناية حتى يتغلب على قيودها .



المخرج صلاح أبو سيف أثناء التصوير

هدى سالم فى فيلم القادسية

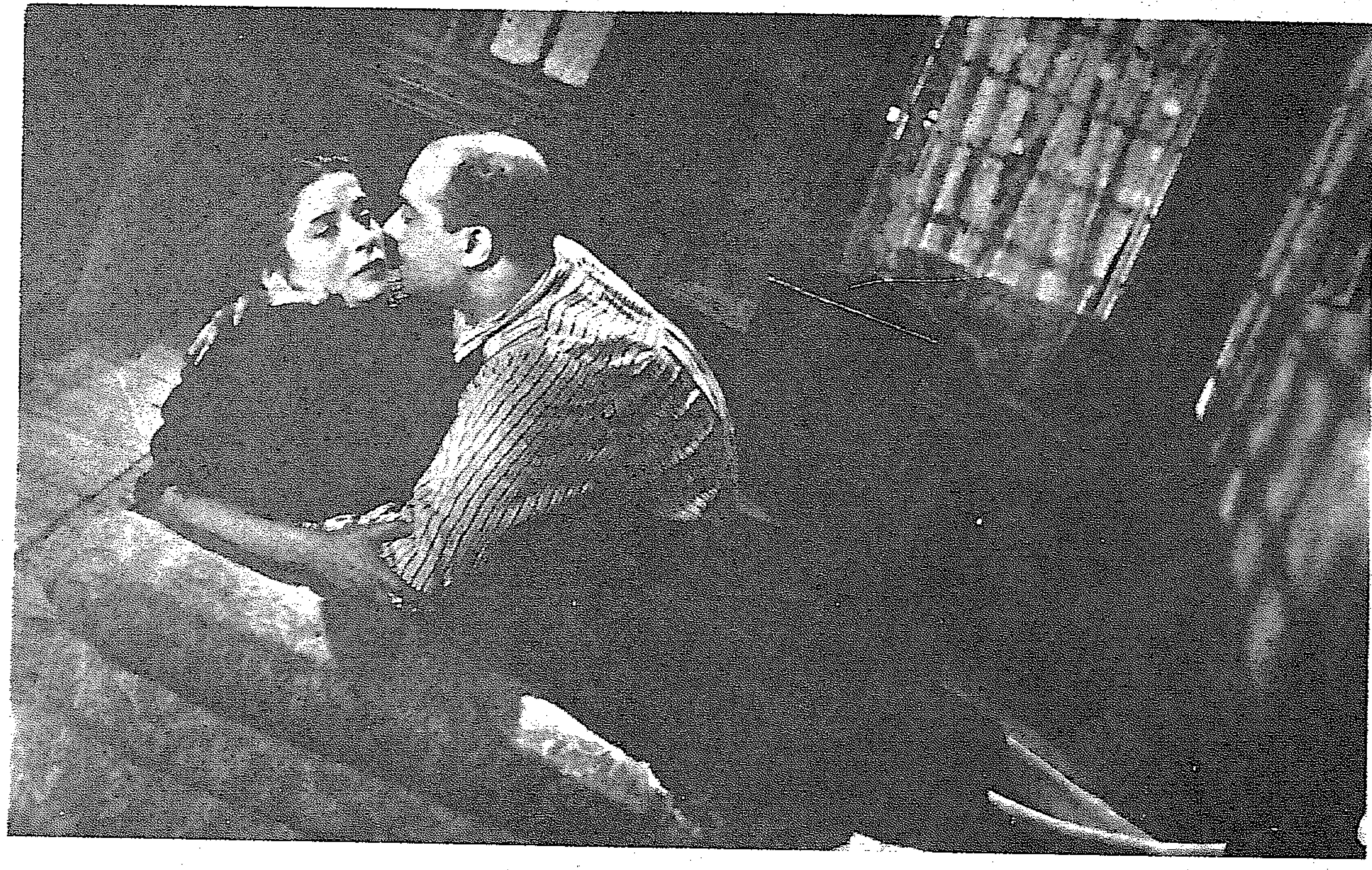
منظر عام – فيلم القادسية



محمد المنصور – فيلم القادسية



تحية كاريوكا وشكرى سرحان فى فيلم شباب امرأة



سناء جميل وصلاح منصور فى فيلم بداية ونهاية



سناء جميل وعمر الشريف وفريد شوقي وكمال حسين في فيلم بداية ونهاية



عزت العلايلى وبلقيس فى فيلم السقا مات


مع تحياتي

فهرس

صفحة

مقدمة ٥

الفصل الأول : الشكل ٩

الفصل الثانى : مسئولية السينما ١٣

الفصل الثالث : تعريفات ٢٥

الفصل الرابع : لغة السينما ٢٧

الفصل الخامس : مصادر المعلومات ٤٣

الفصل السادس : التكبير والتكوين ٥٥

الفصل السابع : المشهد ٦٥

الفصل الثامن : انتقاء المعلومات ٨٥

الفصل التاسع : تقسيم المعلومات ٩٣

الفصل العاشر : الشكل الجديد ٩٧

رقم الإيداع	١٩٨٢/٤٢٢١
الترقيم الدولى ٩٧٧-٠٢-٠١٦٧-٧	ISBN

١/٨٢/٩٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

٣٠ ص

